السفر فى المكان

بين التاريخ والأسطورة

مؤتمر بورسعيد الأدبى الخامس
نوفمبر ٢٠٠٧

وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة
اقليم القناه وسيناء الثقافى
فرع بورسعيد

مؤتمر بورسعيد الأدبى الخامس
نوفمبر ٢٠٠٧

بُورسَعِيدُ سِجِلٌ فِي سِفْرِ التَّارِيخِ

بسم الله الرحمن الرحيم

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

والحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين محمد بن عبد الله النبي الخاتم

مشهد عام

تتصدر مصر موقعا فريدا وقد سطرت بدماء أبنائها وكدح سواعدها تاريخا مجيدا ، وتملكت كنوزا ، وتراثا وحضارة ، وحضورا طاغيا منذ فجر التاريخ ، ولقد أثارت كل هذه المواريث لعاب الطائشين ، والطامعين والمتفجرين قوة وبطشا ..

أتوا في كل الأزمنة ، وما زالوا يتربصون

أتوا من الجهات الأربع وقد تقافزوا من البر والبحر والجو وتوغلوا في أقاليم مصر ، وتاهوا وجرحوا وقتلوا واندحروا مطرودين مهزومين بعد ما أثخنتهم مقاومة مصرية شرسة ، في كل بقاع زحفوا إليها واندثر معظمهم ، وبقيت مصر شامخة متوهجة حصينة تتاجز كل باغ .

أقرأ عنك في النجوم ، وفي الغيوم

وفوق أكتاف السحاب

أراك حصنا شاهقا يشتت الضبا والكتائب

وصدرك العاري الجريح يمحق شفرة الغرور والرماح في إباء

ما زلت اذكر الهجوم بالخيول والحراب الساخنة

ونظرة المزارع نحو اللصوص والمهاجم الغريب تلفظ دمعة البئيس

ما زلت أذكر الهجوم والهجوم والهجوم

والعين ساهرة معذبة

تسعى وراء شمسك الجديدة فوق أبحر الدماء براية مؤرقة

هذه أفار يس تغوص تحتضر

وتلفظ الأنفاس تحت أحمس
ماتت مدينة الغمام ، وشيد المئات في ظل السلاح
لكنك النهر الذي امتص الجراح
وعندما تكاثرت روافد الشرور
كنت عصا موسى تفور
تزأر عند الحشد .. سحقا لمدائن الظلام
إنهم يتراذلون ، وإننا لهم

المشهد الثاني

إن تاريخ مصر ينبض فيم ينبض ، ويشرق فيما يشرق بمادار على الأرض هنا ، من مواجهات وتحديات .. منذ بداية الميلاد ، ويالها من بداية عسرة تجشم الأجداد أعباءها ودفعت مصر الكثير من فلذات أكبادها لينشق هذا الممر المائني الذ زاد من فهم الطامعين للسيطرة على ثروات الوطن واستغلال موانيه وأراضيه وظلم بنيه لحقب طويلة من الزمن.

ومنذ افتتحا قناة السويس في ١٧ نوفمبر ١٨٦٩ وقد أضحت مدينة بورسعيد مدينة عالمية مليئة بأجناس وأعراق وثقافات وحضارات ومعتقدات من أمم شتى ، أكثرها من حوض البحر الأبيض المتوسط وتلك مغايرة وفدت من مناطق أخرى من العالم.

أين نحن أبناء مصر من هذه الجاليات والأعراق والثقافات ؟!!

منذ النشأة أضحت الحدود شاهقة وفاصلة بين الجاليات الأوروبية وأصحاب الأرض أبناء العرب .. تمتد من جنوب المدينة الى ساحلها الشمالي حيث استقر الأجانب في المدينة إلى جوار القناة وأبناء مصر يقنطون قرية غرب المدينة محاصرين بأسوار القوةوالرهبة والتميز والاستغلال والاستعلاء.

إذ ينعم أهل المدينة من الجاليات الأوروبية المختلفة بالاقتصاد والرفاهية والتمايز الاجتماعي والتعالي الحضاري والثقافي فبيوتهم تتسم بالثراء وأبهة النعمة حتى وإن تسعت الجاليات من طبقتين ارستقراطية ووسطى إلا إنهما يحظيان بأرقى أنواع الفنون

الحضارية من معمار وتخطيط هندسي ونحت وموسيقى تعكس المستوى الأوروبي المتقدم.
بينما كانت قرية العرب مجرد تجمع سكاني غير حضاري يعكس الفقر وسوء الحال.
ولدت هذه التراكمات، القهر، والغيظ، والحقد، وساقت هذه الأحاسيس المواجهات الحادة بين المصريين سكان قرية العرب والأجانب وكان اللهيب دائما تحت الرماد.
لكن هذه المواجهات الحادة كانت بين قوى غير متكافئة: فئة الجاليات تملك كل شئ من اقتصاد وقوة رادعة وحماية أجنبية متحفزة تحتمي وراء سطوة القناصل وممثليهم والمصريون كانوا في المدينة — الحلية — بأيد عارية.

صدمة كبري

إن الصدمة الكبرى التي تلقاها الوعي القومي كانت في اجتياح الانجليز للحياة الاقليمية وعبور قناة السويس واحتلال مصر في عام ١٨٨٢ م ولم تكن الروح الوطنية غائبة عند المصريين إذ امتنعوا عن تزويد الغازي بالوقود وضربت الحامية المثل في الصمود وتحولت القوى الوطنية في بورسعيد الي الخصوم الألداء لقوات الغزو.
ولم يكن ليرحل الانجليز دون مقاومة عنيفة، ولقد بدأت الشواهد في ثورة ١٩١٩م وفي الماهرات التي تطالب بالجلاء وإصرار الزاعة الشعبية والسياسية على هذه المطالب ووقوف الشعب وراء سعد والهجمات الفدائية المتكررة والمؤثرة علىمعسكرات الانجليز وممتلكاتهم وكانت الثمار إتمام الجلاء عن مصر على ثلاث مراحل آخرها تم في ١٨ يونيه ١٩٥٦.
وبتأميم القناة في ٢٦ يوليو ١٩٥٦ واجهت مصر عدوانا ثلاثيا شرسا من بريطانيا وفرنسا واسرائيل واندحر الاعداء وبقيت مصر حرة شامخة الهمم رغم الأساطيل والطائرات والقنابل والمدافع التي صوبت نحو مصر والمدينة الباسلة.
كل البنادق التي اندفعوا بها قد صوبت لجباههم على الشوارع التي توسدوا جحيمها تهشمت بيوتنا، ولم ننكسي العلم، ولا الهمم، لا العزائم التي تخزنت تصدعت تحت مدافع الغزاه.

وألف ألف مقاوم جندوا شموخ من تكدسوا على البوارج والمدرعات
وصوبوا البنادق للقلوا والصدور
تكاثرت رغائب المهاجمين
وتكسرت جسومهم على الشوارع المحدقة
وتوقفت رعبا مكوب من تقاطروا ليسلبوا مهج الشموس
دع الذين يحفرون روافد الدماء يعرضون
فلم تزاحم المهاجمون متلبهم
وتساقطوا على خناجر العطش

محمد سعد بيومى
رئيس المؤتمر

تعالوا إلى كلمة سواء ..

بخروج مؤتمر بورسعيد الأدبي الخامس إلى أرض التحقق ، ووجود هذا الكتاب بين أياديكم الكريمة ، نؤمن –تمامًا– أن هذا المجتمع الرائع قادرٌ على صنع المستحيل ... فبفضل الجهود المخلصة التي بذلها مثقفون تنبض قلوبهم بالحب، وذلل صعابها وطنيون تمتلئ عقولهم بالوعي والإيمان بمستقبل الفكر والثقافة في هذا الوطن، جاء مؤتمركم هذا للنور، ونحن مدركون –تمامًا– أن المرحلة القادمة فاصلة في بناء بلدنا، وإحياء مجده .

فنحن نؤكد أن الفكر الواعي الذى :

(١) يقبل الآخر، ويتقابل معه دون تعال أو إحساس بالدونية .

(٢)وأن العلم المنطلق بلا حدود سوى حدود القيم الإنسانية، والذي يستوعب إنجازات العصر بلا عجز أو خضوع .

(٣) وأن الإيمان الصادق، الذي يقي المجتمع شر التردي في مزالق التحلل والتفكك .

هم مثلث القوة لبقاء هوية الوطن أمام قطار العولمة، الذي انطلق يجتاح البشر. ولن تُشاد أضلاع هذا المثلث في تناسب يضمن له الديمومة والصمود إلا في ظل حرية تشمل كلَ أبناء الوطن ..

محمد المغربي
أمين عام المؤتمر

وَلَنا كَلِمَةٌ

يَأتِي (مُؤتَمَرُ بُورسَعِيد الأدَبِيّ) الخامِس تَحتَ عُنوَان: (السّفَر فِي المكان بَين الأسطورَة، وَالتّاريخ)، مُتوجًا لِعَبقريّة المكان التِي أشَارَ إليهَا الدّكتُور: "جَمَال حِمدَان" فِي كِتَابِهِ: "شَخصِيّة مِصرَ"، وَمؤكدًا عَلى أنّ (بُورسَعِيد) البَاسِلة، تِلك المدِينَة الوَلِيدَة ذَات التّاريخ النّضَالِي العَتِيد، هِيّ -بِالفِعل- المدِينَة ذَات الجذُور العَرِيقة، مُنذُ عَصر (الأسرَةِ الرّابِعَة) الفِرعَونِيّة، وَهِيّ تِلك التِي أطلقوا عَلِيهَا (بَر آمُون)، ثُمّ (برمَا) فِي العَصر القِبطِي، ثُمّ (فرمَا) فِي العَصر الإسلامِيّ.

(بُورسَعِيد) التِي سُمّيَت بِهَذَا الاسم؛ مَعَ دَقّ أوّل مِعوَل لِـ حَفر (قنَاةِ السّوَيس)، يَوم الاثنَين، الموَافِق ٢٥ أبريل ١٨٥٩م.

(بُورسَعِيد) التّاريخ، وَالجذُور .. الأرض، وَالنّاس .. (بُورسَعِيد) البَحر، وَالبُحَيرَة، وَالقنَاة ...

مُحَمّد مُسْعَد خُضير

مُدِيرُ عَام ثَقَافَة بُورسَعِيدَ

أولا : محور الدراسات والبحوث

دراسات فى شعر الفصحى والعامية

ظواهر لغوية فى الشعر البورسعيدى

أ.د ندا الحسينى

تأملات نقدية فى شعـر العاميــــــة

أ سمير معوض

ظَوَاهِرُ لُغَوِيةِ فِى الشعْرِ البُورسَعِيدِى
ظَاهِرَة [التحَاوِرِ] أنمُوذَجاً

أ.د/ نَدَا الحسينِيّ نَدَا
رَئِيسُ قِسمِ اللغَة العَرَبِيّة
، كليّة التّربيّة ، جَامِعَة قنَاةِ السّوَيس

يكثر فى شعر شعراء بورسعيد ممن كان لى شرف قراءة نماذج من شعرهم بعض الوقفات اللغوية التى يتعامل معها اللغويون ، خاصة الوقفات التى يميل إليها النصيون (أى المجتهدون فى قراءة أبعاد النص) ، ومنهم قراء النص الشعرى برؤيا لغوية معاصرة وقديمة ؛ والذين يؤكدون على أن الدرس اللغوى الحديث لا يتوقف عند كلمات النص وتحليلها وفقا للمستويات المألوفة : نحوا وصرفا وصوتا ، ودلالة ؛ وإنما تكثيف النص يحتاج من قارئه تمييز النص عن غيره من المنطوقات ، واستنطاق معايير تنظيمية تبرز جودته وفاعليته [1] .

وجدير بالذكر أن قراءة قصيدة واحدة من بين النماذج التى بين أيدينا تكشف لى عن احتوائها كثيرا مما ينادى به النصيون إذ تبرز للقارئ كثيرا من المستخدمات التعبيرية مثل : الاستفهام ، والأمر والنهى ، والتعريف والتنكير ، والتحاور والشرط والتكرار لزيادة فعالية تلقى الشاعر . وسأقف أمام وسيلة واحدة أو مستخدمة واحدة آثرها شعراؤنا ، وأحدثت صدىً فى شعرهم والحق أن الوقت لم يسعفنى لرصد إحصاء هذه الوسائل التى لا يختلف عليها قراء الشعر القراءة اللغوية ؛ ذلك أن نسب الإحصاء فى تفاوتها بين القلة والكثرة ، أو الكثرة والشيوع تمثل للمتلقى مدخلا لفهم طبيعة الشعر اللغوية ، بل وتكشف عن معجم الشاعر اللغوى ورصيده منه . ولعل إحدى هذه المستخدمات التى تلفت انتباه القارئ هى وسيلة "التحاور" يؤكد أساتذة النقد[2] الأدبى أن العلاقة بين المبدع والمتلقى تأخذ شكل محاورة ... وذلك إذا تم حضور المتلقى أولا فى وعى المبدع ، فيتعامل معه تعاملا جدليا ، بحيث يدفع إشاراته الدلالية إليه حتى يصطدم بلوحة المتلقى ، فينعكس صداها فى خيوط ايجابية أحيانا ، وسلبية أحيانا ، ومن ثم يمكن قياسها وتحديد مداها ، أو رصدها فقط على أقل الاحتمالات . وهذا يعنى أن تدخل

الحوار يتيح للمبدع أن ينظم حركته التعبيرية على نحو مخصوص . ولنا أن نلاحظ، أن الحوار أي حوار في النص يتخذ نمطين :

(١) المتكلم (المنشئ)

(٢) المخاطب (المتلقى).

وقراءتنا لهذه الأبيات تكشف ما تقدم :

قلت : " ما في الجنة إلا الله "

قال : مجسم !

قلت : تنزه ربى أن ينحاز وأن يتشبه

قال : معطل !

قلت : الجوهر ... والمعنى / الفرد

ويستمر الشاعر في تشكيل حواره بين ضمير المخاطب والمتكلم والغائب ، وينتهى من قصيدته والحوار ما يزال مستمرا : يتحدى ..

أو يحلم

أو يختار

ويتخذ الحوار شكلا جميلا وروعة أداء في بداية فقرات الشعر في التعبير بالأفعال المتجددة التى تلائم الموقف، وتأتى ثمرته في البيت الثانى ، والثالث لتستمر حتى نهاية القصيدة ، وذلك في قول الشاعر :

لم أكن أعلم يوما

أن للبحر سهاما وتصاويب ورميا

أن للنجم ارتعاشا ذهبيا

...

لم أكن أبصر دنيا

يتوارى الحلم في أطيافها خلف الجنون

ويغنى

...

لم يكن يخطر لى عبر خيالى

قبل أن أولد في عينيك عصفورا لعوبا نزقا

أن في العينين لو شاء الهوى ..

وروعة الحوار تلوح في عنوان قصيدته الشاعر

" بانتظار الذى لا يجيء "

ثم ينتقل الحوار إلى المخاطبة في قوله .. فمن الذى يجيء

كفكفى الدمع فما ..
كفّ دمعك عن الفيض نحو الشمال البليد
وعودى لذاتك
إن العصاة
الجناة
الخطاه
بظلك لن يبدأ وإذا القصيد

قصيدة تكثفت فيها كل أنماط الحوار الأسلوبى تكثيفا يبرز عن عمق اللافتة الأسلوبية فى تعميق معانيها ، وتوسيع دلالات ألفاظها .
ولقد أطلّ الخطاب بوسائله الشرعية المتمثلة - غير ما تقدم - فى كاف الخطاب ، وتائه فى الاسم أو ما أسند إليه ، والفعل وكذلك تحول الحوار بضمير المتكلم إطلالا لا يخفى على متلقى الشعر بل أضاف إليه عمقا وسعة على نحو ما ذكرت ، ولك أن تقرأ قول الشاعر :

بظلك لن يبدأوا ذا القصيد
ولى القلوع وشدى الرواسىّ للأرض علّ الجذور تروم
وهذى الرياح سموم السموم تكفكف دمعى
فما كف دمعى
وأنت الؤوم .. الحنون الودود
...
تضمين ما كل من رحلتى
تلفيننى بحنايا الضلوع
وتفترشين المدى والبطاح
وتلحفين السماء البراح
وتبهلين
" تباركت يا رب هذى الجنود
..
..
لك المجد يا رب فوق الأعالى

ويظل الأسلوب الحوارى سيد الموقف لكنه يتكثف فى احتواء تنوع الضمائر ذكر وحذفا فى ختام قصيدة الشاعر
بين الغيبة والخطاب والتكلم

هذا الملمح الأسلوبى التحاورى تجده أكثر فيضا فى قصيدة " يا ليتنى حجر " إذ لا يكاد يخلو بيت منها وينجذب ناحيتك وسائل الأسلوب الحوارى الذى عمدته المتكلم والمخاطب – على نحو ما ذكرت .. والأبيات التالية لشاهدة على شيوع الظاهرة :

السيف أصدق أم مزمارة الطرب .. وموت أهليك ، أم نعماك بالذهب ؟
أنسيت أرضك أم لا زلت تذكرها ؟ أم هل غدا ذكرها وقفا على الكتب
كم جاس فيها كلاب رغم حرمتها واستصرختك فلم تنظر ..ولم تجب
حقا غضبت وقد أنكرت ما فعلوا ماذا أخذنا من الإنكـــار والغضب !

ولك أن تلحظ تلك الانتقالات الأسلوبية التى تلائم الموقف الذى يعيش فيه شاعرنا بل وتعيش معه الأمة بأسرها وهى بعيدة عن موقع الحدث تراقب وقد تعبر ، غير أن الانتفاضة هى سر يقظة الشعب العربى المعاصر ، بل يقظة الأمة حول أعز قضاياها ؛ لنقرأ النص ونلاحظ التنوع والتكثيف فى قوله :

وقائل : لم يعد فى الأمر من عجب فقلت: إى لم يعد فى الأمر من عجب
قوم يموتون ... ما كلوا وما وهنوا وأنت تحيا على الأقلام والخطب
ماذا انتظـــارك والويلات قادمة ولست فى معزل عن سطوة اللهب
وقفت تنشـد للأوطان أغنيـة فما سمعنا سوى الصيحات والصخب
قاوم :. فإن عشت تحيا خير منتفض وإن نمت فلتكن فى خير منقلب
والقدس صامدة .. فى الليل شاخصة وشمسها فى سماء الدهر لم تغب
وفى انتفاضتها سر انتباهتها القدس باقية .. والموت للعرب !

وفى يقينى أن هذا التنوع فى استخدام الضمائر المفضية إلى صيغة التحاور الأسلوبى فى القصيدة له دوره فى إحداث تماسك قصيدة الشعر ؛ كما أن قارىء القصيدة أى قصيدة فى حاجة إلى مزيد من الحيوية لملاحقة انتقالات الأسلوب ، كما يلزمه – على نحو ما يؤكد أساتذة النقد – بعض التنبه وهو يلحظ ما يبدو أحيانا من ملامح الوحدة خلال هذا التنوع [٣] .

(١) مدخل إلى علم لغة النص : الهام أبو غزاله وعلى خليل حمد : ٧

(٢) النص الكلى لأستاذى د. يوسف نوفل : المقدمة وقراءات أسلوبية فى الشعر الحديث لأستاذى الدكتور محمد عبد المطلب ٢٥

(٣) د. محمد فتوح أحمد : جدليات النص ، عالم الفكر – مارس ١٩٩٤ م . المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت .

تأملات نقدية في شعر العامية

[الإبداع في بورسعيد]

سمير معوض
نائب رئيس المجلس الأعلى للثقافة
ببورسعيد(سابقا)

التاريخ البورسعيدي كله بإنسانه وزمانه ومكانه ملحمة تشابكت في نسج خيوطها ورسم خيوطها أشجان ووجدان لم تعرف سفينته وقتاً تريثت فيه عند شاطئ يسبغ عليها هدوء الاستقرار وطمأنينة الخلود إلى الاستنعام بالراحة. هذه الملحمة جعلت التاريخ البورسعيدي مثل سفينة نوح التي ستمخر عباب تحولات وتقلبات لم تكف عن التدوم والفوران. وهذه السفينة كان من ضمن أوائل من صعدوا إلى متنها كانت أهازيج وترانيم وتباريح الشعر العامي التي صاحبت الفأس والمسحاة والجاروف. لا مشاحة في أن التاريخ البورسعيدي منذ بداياته الأولى أحاقت به أشتات من التحديات والمراغمات لكنه في معاصاة لذلك بقي هاطعا صوب تطورات استوحت الأولويات الكثر إلحاحا وتجاوباً مع عوامل النشأة والبناء ثم نشدان الاستقرار والحفاظ على قوة دفع الاستمرار.

لم تكن مشكلات البدايات التأسيسية للمجتمع البورسعيدي تتعلق في الأساس بأسئلة مثل من نحن وما طبيعة هويتنا وما هي طبيعة جوهرنا الحضاري والإنساني. وإنما كانت تتعلق بنوعيات التحديات وضروب المقاومات. كان ما يميزنا من حيث البناء الحضاري سواء في ساحات حفر قناة السويس أو في معترك بناء المدينة أو في مضمار استنبات مجتمع هو اعتزازنا بمدى الإسهامات الوازنة في كل هاتيك الميادين إلى الحد الذي جعلنا رقما مؤثرا منذ مجرد وجودنا على خريطة لنا نحن من صنع موقعها ورسم أهميات موضعها.

في البدء لم تكن هناك الامتدادات الأرضية إذ كان سلطان الوجود معقودة سطوته لطغيان الماء. ودخل الرجال في مجاهدة ومغالبة مع جبروت إمبراطورية الماء بعنفوانها الطاغي من كل حدب وصوب يردمون حواف بحيرة المنزلة شبرا شبراً وفترا فترا في عريكة كانوا يشعرون أن السماء تمددهم فيها بالرضى والمعونة ثمة مشاعر صوفية مفعمة بنبالة الرسالة الحضارية كانت تخامرهم وترقى بهم إلى مستوى الحماسة المتوقدة بطاقة وجدانية وبدنية تبعث على الدهشة من فرط انهماكها بمهارة وحذق ومثابرة. وكانت المقاومة التي نبتت بوادرها الأولى بتجليات حقيقية وليس رمزية لصراع الإنسان على هذه البقعة مع الطبيعة التي لم تكن ودودة بحال من الأحوال. المقاومة في المعنى الاصطلاحي هي تنافي الإنسان مع الأفكار الطارئة أو التغيرات والأحداث والأمور التي لا يريدون لها أن تحدث. ومقاومتنا لم تكن ضدية المنحى الحضاري في مضامينه الإنسانية لكنها كانت مفارقه في صميمها لاستلاب الذات وانتهاب العطاء وطمس المبادرات الخلاقة التي كانت بالنسبة لنا تجسيدا للدور الذي يشق لنا الطريق ونحن نمضي قدما نحو أزمنة مجللة بالاعتزاز.

هذه المقاومة لظروف وصروف العالم الطبيعي ستكون إرثا وتراثا فيما سيتلو من مراحل التاريخ لمقاومات أخرى على جبهات أوسع وأعمق معان ودلالات تتناضح فيها التأثيرات المتبادلة بدرجات متفاوتة ومديات متناظرة. كانت الخطى لا تتوقف على الطريق في سعيها والتقلب ما بين العناء والرجاء. مجتمعنا البورسعيدي تعددت فيه الإثنيات (الأعراق) والثقافات والمبادئ والشعارات والأهواء والمطامح ومشاريع النهضة وتوجهات التمييز والاستعلاء الحضاري. هذا المجتمع كان مجتمع جاليات كما كانت التجارة فيه هي أهم محاور الحياة. كنا – وما فتئنا – مجتمع تجارة بحرية دولية. وكان النجاح والفشل خصمين ألدين ولم نكن نحن نملك خيار التنازل عن نصبنا في النجاح مهما كانت الأسباب.

ومن هنا انبعثت حيوية تراثنا وقيمة مواريثنا. مجتمع التجارة والصناعة لا ينتج أساطيرا ولا يألف الخرافات. ومع أن آباءنا المؤسسين حملوا معهم حين سيقوا إلى ساحات الحفر عددا من الحكايات الخرافية وعددا من الأساطير الفرعونية والعربية إلا أن واقع المواطن الجديد كان أحجى به أن لا يتيح لها مجالا لأن تمد تأثيرها لأبعد من أمد قصير.

تراثنا طفق يمضي مع تاريخنا في استقاماته وتعرجاته في صعوده وانحدارته لكنه كان دائماً يحافظ على إيقاعاته النضالية متصاعدة الوتيرة في اتجاه بلورة هوية وطنية تسلحت بالصلابة جراء وقوفها على الخط الفاصل ما بين الوعي بحقيقة الذات والإدراك لما يمثله الآخر من محاولات الاستقطاب والاستلاب أو التهميش والاقصاء. المقاومة في مختلف مراحلها لم تكن سلسلة من الأعمال غير ذات الجدوى لكنها كانت تراكمات فعل واع يكشف عن طبقات الفهم للرسالة التي تلح على أن تكون الضمير الوطني حاضرا حقيقة ومجازا.

كانت المقاومة هي ردات أفعال حاكمة إزاء عدواء وغلواء مناهج الاستبعاد والتغييب تميط اللثام عن أنواع أخرى من تماسك الحس الوطني بحسبانه حصنا ومتراسا تحتمي به نقاوة الاستجلاء لجوهر الذات القومية. المقاومة كانت في نقطتها وقوتها مستندات وطنية وثيقة سيرورة مجتمع يبدي اهتماما بشئون الحياة والتاريخ فضلا عن المستقبل.

إلى جانب إنها إفصاح عن الرغبة في صياغة صيرورة تتوق شوقا إلى رؤية مجتمع يشق سبيله في حاضره ومستقبله بنجاح مكلل بالظفر.

في هذا المساق التاريخي بشقيه الاجتماعي والثقافي كانت هناك علامتان بارزتان هما النص الشعري بتلاوتيه العامية المشبعة بفنون الإبداع وشجون الحياة .. والفعل المقاوم بزخم كل تجارب الماضي والحاضر واحتدامات مشاعر الدراية فيها. النص في حركته على مسار الزمن اغتنى بالمغامرات الشعرية التي لا تكف عن اكتشاف ثراء الحياة والأحداث، والمقاومة التي لم تكن فعلا تراجيديا ينطوي على المقامرة وإنما كانت فعل إيمان تتمازج المغامرة فيه مسلحة بتأويلات جديدة وإعادة استقرار مضامين الروح الوثاب صوب إعادة بناء عالم لا يتحقق إلا بالصعود على مدارج ومعارج بتاريخ الألم والإنسان المتطهر بصراعات الأفئدة والقلوب في محرات اشراقات تريق الضوء على حقيقة الفعل المقاوم المؤلف من الإيمان به قسراً واختيارا. واللائذ بالنشوة الروحية.

سياقات المقاومة عسية أن لا تنسب إلى زوق بعينه أو تقصر على مرحلة تاريخية دون أخرى. المقاومة لا تتم إلا داخل ضرورات شروطها الوطنية، في لحظة من لحظات الصدام الحضاري عند ذروة التمادي في التعبير الملتبس

والمخادع عن الإشارة بعبء الرجل الأبيض على سبيل الامتنان والإدلال تسربت مقولة أن بورسعيد مدينة نسيتها الآلهة . كان ذلك تعبير أسطوريا فيه شية من ميثولوجيا عصور سحيقة وفيه مسحة من عنعنات (Flkolose) التعالي الممعن في عنجهية زائفة . ولأن المقاومة هي فعل بشر وليست فعل آلهة أسطورية فإن تراثنا كان مبرأ من شوائب الترهات .

تراثنا البورسعيدي هو الذي صاغ الملامح الفكرية والنفسية والوجدانية لأجيال تتالت متتابعة على ميامن هذا الإرث التراثي لتنهل منه ابتغاء الري وإطفاء شرة الظمأ . وكان كل جيل يفترق غرفة لينساب نسغها في عروقه محرضة له على الامتياح الإبداعي من ينابيع رؤى لا تتشاكل وإن كانت تتصادى مع البذور والجذور . وهذه المرجعيات المعرفية التراثية توزعت على محطات تربأ بنفسها عن السقوط في أحابيل التجزيئية . فالمقاومة بفعلها الوجودي ،واستمرارها الوجداني بقيت حلقات متواشجة في سلسلة ممتدة من ١٨٥٩ إلى ١٨٨٢ إلى ١٩١٩ إلى ١٩٣٩ إلى ١٩٥١ إلى ١٩٥٦ إلى ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ في تصاعد يتأوج إلى قمم من التجدد الدائم في الحركة، والتطور المستمر في المناهج والأدوات .

خيط المقاومة هو الذي انتظم أجيالاً من شعراء العامية الذين لم يتوقف سلسال إبدعاتهم وفق تنوع رؤاهم المعمقة للإنسان والأحداث والأشياء . ومنهم من ضرب بسهم وافر في مجال التميز، وحاز لنفسه مكانة مرموقة ومنهم من تقاصرت به قدرات عن البروز والتألق . الفوراق كانت عديدة بعضها فطري كالموهبة ورهافة الحس الشعري والذائقة الشعرية وبعضها مكتسب كالثقافة وصقل القدرة الإبداعية وتوسيع مجال المخيلة ورهافة انتقاء موضوعات قصائده .

وبفضل الرواد من شعراء العامية اتسعت مفاهيم ومضامين وأفكار المقاومة من النضال والكفاح ضد الآخر على اختلاف عدواناته إلى النقد الموضوعي للذات الفردية والاجتماعية، وصار شعر العامية بهذه المثابة مثل: قوس قزح تتعدد فيه التلاوين بكل تنويعاتها التي تضمنت خفقات ونبضات المشاعر الإنسانية من أدق دقائقها إلى أجل كلياتها . ولم تكن مدينة بورسعيد جزيرة ثقافية منعزلة، تطوح بها العزلة بعيدا عن ما جريات الأمور في سائر الوطن . فرواد الشعر العامي فيها رأوا في بيوم التونسي هاديا ودليلا من

نجاعة الإبداع الشعري المنسج على منواله، وكذلك أبو بثينة. وغيرهما، ووجد الجيل التالي في فؤاد حداد وصلاح جاهين وغيرهما أسوة شعرية يحتذون بها. ثم خَلَفَ خَلَفٌ من بعدهم ولجوا ساحة الشعر العامي، منهم من حاول أن يرقى إلى مستوى الإجادة جاهدا فأصاب قدراً من النجاح ومنهم من تقاصرت به ملكاته واستعداداته عن بلوغ هذا الشأو.

كان ثراء الحياة الاجتماعية في المدينة براوفدها الثقافية متنوعة الأطياف، والاقتصادية التي تغتني بمصادر الأعمال والأرزاق، والسياسية بتعدد مراكز السيطرة ما بين الامبراطورية الفرنسية والامبراطورية البريطانية اللتين نحت -كل منهما- نحو استدراج المجتمع في المدينة إلى اعتناق ثقافتها. الأولى سعت إلى نشر الثقافة الفرانكوفونية، والثانية عمدت إلى رث مؤتمرات الثقافة الأنجلوفونية، وكان الحاصل هو انتشار اللغة المشتركة (الليتجوافرنكا) التي قوامها الإيطالية الممزوجة بالفرنسية والأسبانية واليونانية والعربية التي يتكلم بها موانئ البحر المتوسط، ومنها اشتقت عدة لغيات (رطانات) لمجموعات من السكان.

لدينا كانت اللهجات العامية المصرية بمخزوناتها الدلالية والإيحاءات الرمزية، التي قدمت مع الأهالي من مصر العليا (الصعيد) ومصر السفلى (الوجه البحري)، والكثير من مفرداتها مولد من اللغة العربية، قد وفرت لشعراء العامية معيناً لا ينضب. وكانت حركة التطور الاجتماعي — غير المستقرة- تمثل لهم مجالات تأمل وتفاعل وتجارب حية وتبدلات في المقاييس التي نزعت من المجتمع أعراض الركود الثقلي ورفضت به إلى انتهاج مسالك جديدة تنطلق من ثراء التثاقف، واقتسام خبرات وتجارب الحياة. لكن حالات التقمص كانت من المحرمات التي يمجها المزاج الشعبي ولذا بقيت براءة الشعر العامي لا تطالها أي مدخولات تنتقص من نقاء جوهرها الشعبي الأصيل.

وفي الحقيقة فإن الدارس أو الناقد حين يقلب فكرة ونظره في التاريخ البورسعيدي سيجد أن بيئة الشعر العامي في المدينة لم تسيطر عليها التناقضات بقدر ما هيمنت عليها التوافقات في الموضوعات الشعرية وأغراضها ،مع تباين في الموضوعات الأساسية ففي السنوات الأولى التي قضاها حفرة القناة في عنائهم الموصول، كانت النغمة السائدة للشعر العامي الغنائي تجنح

إلى نبرة الشجن الأسوان، للاغتراب عن المواطن الأصلية والأهل والذراري. كانت المسافة ما بين الحنين والصدوع به في أمسيات فيلة في ساحات الحفر تشبه نبضات القلب الذي يدفع بالتصابر والأمل في شرايين الرجال، الذين لم تمر بهم ظروف مشابهة من قبل. كان الزمان يمضي والحنين ينمو وجَلد الرجل موضوع على المحك وامتلأت جعبة الشعر العامي تراثا وارتجالا. في البداية لم تكن أداة (التيبولي) الموسيقية الفرعونية الأصول قد جاءت إلى ساحات الحفر. وحين أحضرت تولت البيئة البورسعيدية تعديلات عليها لتصبح (التمتمية) ثم صارت(السمسمية) بإيقاعاتها الموسيقية الشجية. في هذه الذكريات شذى ظل يعبق في حنايا تاريخنا.

منعطفات أخرى مر بها شعرنا العامي دواليك من مرحلة إلى أخرى. ففي العام ١٨٨٢ على إثر الغزو البريطاني لمصر وللمدينة ارتفعت نبرة الشعر العامي دون ضجيج تعبيري وفي العام ١٩١٩ كان هذا الشعر قد سطر في سفر الوطنية إبداعات حشدت المقاومة الفكرية والمعنوية على خطوط المواجهة الأولى. وفي العام ١٩٥٦ انطلق هذا الشعر في فضاءات جديدة لكنها لم تكن منبتة الصلة بما قبلها. وتميزت هذه المرحلة بأنها فتحت أشرعتها لرياح التألق الوطني، الذي تخلى عن كثير من التفاصيل التي أرهقت شعر العامية. ونختتم هذه التوطئة بذكر ثلة من أعلام شعر العامية البورسعيدي السابقين على من سنأتي على ذكرهم في هذه الدراسة وهم حلمي الساعي، وعلى السوهاجي، وحسن حاحا، ومحمد التيجاني حمزة وكامل عيد، وغريب الاسكندراني ،وحامد البلاسي.

١. محمد عبد القادر

النجاح الأهم لشاعر العامية محمد عبد القادر بالمعنى الأنطولوجي والتاريخي هو مشروعه الشعري الذي واءم فيه ما بين التراث البورسعيدي وقضايا الحاضر متكئا على الاعتقاد الفلسفي في ملامحه الإنسانية في أن الانتماء في أحلى صورة هو الترجمة الحقيقية الصادقة لأقيم ما في الحياة من مبادئ قيمية بشقيها المادي والروحي فكثير من قصائده بإبداعاتها المتجددة تمثل قنطرة ذهبية رائعة الإبانة ما بين تراث لابد أن يبقى حاضرا في الذاكرة والوجدان وما بين زمن ماثل لا ينبغي أن يفصم عراه الوثقى مع ماض هو في الواقع جوهر الضمير الاجتماعي والوجدان الإنساني.

لقد اختار مهمة إعادة تأسيس تاريخ شعري، تتلاقى عاقبته الرشيقة الأنيقة مع كنوز التراث الثمينة البراقة، ومنهجه لتحقيق ذلك يتأدى في أنه بوسعه بشئ من المؤثرات الشاعرية لغة ومعان ودلالات وصورا ورموزا أن يستدعي مخزونات هذا التراث ،غير البائد لإبقاء الذاكرة ببنيتها الوجدانية والمفاهيمية في حالة توهج وكأنه يريد أن يكتب تاريخ المستقبل في أعمق أعماق ذاكرة الإنسان التي لا تزهر إلا في طبوغرافية ذاكرة المكان . بورسعيد عند عبد القادر هي الفردوس فالوطن مهما كان من شأن التحورات والتقلبات هو جنات عدن لا سيما للذين عايشوه في سرائه وضرائه، هذا المعطى وضعه في موضع حراس التراث من خلال إعادة تأويله من خلال المزج ما بين حميمية النصوص الإبداعية وحقائق التراث التي ترقى إلى مستوى الثوابت التي لا تماري .

أبجديات عبد القادر تمنح قراءة جواز مرور مفتوحا بلا تأشيرة إلى تأملات وتذوقات إبداعية تسبر الماضي بعيون بالغة الحساسية، بما يجعلنا نشعر بالإقامة المجازية فيه يقول في قصيدة (تهريب) من بحر الرمل :

(سبحه الكف العجوزه .. في السفر كانت مدينة م الخرز .. على صدر أحلام الفناره .. م الشعاع البكاي منك .. وأنت رافضة تودعيني فانطرد جوايا ليلك .. وارتديت إسمى المعفر .. لاجتياز بر الخريطة .. التي كنا في المدارس .. بالبلاغة مزوقينها وبالبلادة معلقينها) .

هذه لغة شعرية عامية غير متواترة .. وتقطيع وزني في اختير لكي يفرغ فيه الشاعر حركات ونبضات وجدانية في لوحة موسومة بتصوير فني ينساب في فضاء اللغة الجميلة الموحية .

٢. إبراهيم الباني :

على النقيض المنطقي من محمد عبد القادر يبني إبراهيم الباني عالمه الإبداعي على استلهام تراث الحاضر ويرتحل في فضاءات نصوص تتنوع فيها هموم واهتمامات قضايا تنداح فيها الصياغات الشعرية إلى حيث تتعانق فيها الدلالات والصور محدثة مستوى من الإبداه الفكري الذي يرج العقول رجا . تكاد تشعر وأنت تنتقل بين قصائد الباني أنك تجتاز غابة من الأحزان وكأنه يحمل صليب شجن عارم فوق كاهله، الباني شاعر مخاتل لا يتوافق ظاهره مع باطنه . فالهدوء المخادع في ظاهره لا ينبئ بحقيقة ما يتدوم في داخله .

التأملات الشعرية عنده مجالي يسبح فيها البصر وتسافر فيها البصيرة.
الصورة الشعرية في قصائده مشحونة بفيض من المشاعر القومية والاجتماعية والإنسانية وقليلا ما عمد إلي ترصيع صورة بمسحة فلسفية لأن كنوز المعاني واغتناء البوح الدلالي أعانه على الرسم بالكلمات التي يختارها بعناية لإيصال ما يريد إلي قارئه. فلكلورية الباني فلكلروية لا تنتمي للماضي بقدر ما تنتسب للحاضر. وهو مثل صائد اللؤلؤ يعرف بزكانته وذكائه أين يعثر على محاراته. فالباني شاعر بحري النشأة استوعب البحر بهدوئه وثوراته وانفساحه وغموضه واستوعبه البحر محلقا فوق ثبجة، وكأنه طائر نورس يحوم فوقه يرشف من الشمس قطرات ضيائها الوهاج. قاموس الباني اللغوي والشعري ظل يغتني مع نضوج ذائقته وارتقاء بلاغته. الحب لم يحتل في إبداعاته مكانا عليا. وعلى العكس من ذلك كانت الخيارات القومية والسياسية والاجتماعية هي محط أفضلياته - الهم العام كان دائما رفيقا للباني. فهو يقول بمفرداته الشعرية العامية أن المستحيل هو الممكن بعينه حين لا تتوه الإدارة في دروب الخيال العقيم والفعل السقيم والعجز المقيم .. والمقطع التالي من قصيدته الموسومة (عرس الدم) يقدم لها تلخيصا وضيحا لذلك:

(دقي المزاهر يا شتيلا وزغرطي يا صابرا من فم البنادق بالرصاص .. الفرحة حباية أمل .. من فرط عنقود الخلاص .. قيدي المشاعل زقططي وكيدي الجيران .. رشي على العتبات زهور .. وبنور بهي ضوي المكان .. عرسك بلون الدم الدم شريانه الهني .. والدبكة تعديدة شجن .. بتهزني وتردني لحلم ساكن في حنايا الذاكرة).

إبراهيم الباني شاعر عامية بيرمي التشبع والهوى فهو يخادعنا حين يكتب قصائده العامية بلغة فصحى متأنقة في صياغتها ودلالتها.

٣. كامل عيد:

ينتمي كامل عيد إلي الرعيل الأول من شعراء العامية. فقد ولد في بواكير الثلاثينيات (١٩٣٢) في فترة الكساد العالمي الكبير، ثم تفتح وعيه وهو صبي مع اندلاع الحرب العالمية الثانية. وحين اندلعت شرارة المقاومة وشبت طوالع الثورة في ١٩٥١ و ١٩٥٢ كان كامل يدلف إلي العشرينات من عمره. ثم تتالت من بعد ذلك أحداث جسام عليه وعلى مجايليه رجت كياناتهم رجا

وانضجت حس المقاومة لديهم على جمرات الأعوام ١٩٥٦ و ١٩٦٧ و ١٩٧٣ . في ذلك العالم المترع بالفوضى والعسف والاضطراب كانت هذه الأحداث المزلزلة تمد خياله بالقلق الشديد والتساؤل المستمر اللذين كانا كافيين لإثارة التناقضات التي انعكست آثارها على الشاعر الكامن في داخله وكانت هذه المحطات صوى بارزة على طريق الإبداع الشعري لكامل عيد بوحي من التفاعل الخلاق مع قضايا المقاومة . وبدا مثل طائر لا ينتابه التعب وهو يحلق في آفاق الحماسة الوطنية . وراحت قصائده تترى حاملة دلالات التعبير عن علاقات فكرية واجتماعية وسياسية واقعية بالمقاومة . ما يميز شعر كامل عيد هو أن الصورة تأتي في إبداعاته صنو المعنى، والاثنان يقومان بدور الفكرة حاملة الدلالة الوجودية في تجلياتها على مستوى الرمز بثراء مضامنيه، والحقيقة المعبرة عن هوية الرفض والنضال . الخطاب اللغوي عند كامل عيد بسيط في فولكلورية صوره ورموزه ومفرداته التي تقول أن ما دل بقليلة فهو احتفى أساليب البلاغة . ومثل سلسال من الماء المعين تجري جداول قصائده لا تلوي سوى على الوضوح البسيط . قصائد عيد ليست في عمومها أعمال مركبة ولا تغرق في تشكيلات يستهويها التعقيد والإلغاز . وهو حكاء بارع لأنه يميل إلى القص المجنح الكلمات . يقول كامل عيد في قصيدة (السوس) :

(الأمل ع السكة راح .. زي ريشة في الرياح .. والدموع نازلة بتجري .. من على خد الصباح .. اللي كان طالع عفي .. والي كان جواه براح .. كان بيحلم بالكثير .. حمله كان وسع الفضا .. زي طير طاير بشوق .. تحسبه بمليون جناح .. بس آه بس آه .. من عذابه من قضاه . ليه وليه مولود يغني .. ليه وليه مشواره خير .. السهام طارت وصابت .. طب يهوي بالجراح .. والأمل ع السكة راح .. آه يا سوس آه يا سوس).

مثل ناحت التماثيل المائز في فنون نحت الصور قدم لنا عيد منحوتته بدقة وإتقان وحلق بنا في مدارات ساقفة لنرى قدرته التعبير بعين الطائر من أفق بعيد .

٤. أحمد سليمان :

هذا الشاعر العامي الذي لا تهدأ له جارحة يشبه عنفوان عاصفة أريد لها أن تحبس في فنجان فانطلقت عارمة في كل مكان . أنه شاعر له ملاكه

الإبداعية الخاصة وله ملاحظاته الدقيقة الخاصة . فهو يتعاطى دائما مع مواقف مأزومه لكنه يرفض التمسليم بأنه مهزومة . هو ثورة إنسانية نبيلة الأهداف تتقمص مبدعًا يريد أن يغير العالم بالكلمة التي تتألق عند ذروة ترنيمة حنين، وتوق جارف لرؤية الأشياء وهي تزايل مواقعها القديمة إلى مواقع أخرى أكثر تجاوبا مع رؤى التغير . الحسي الإبداعي لدى سليمان قد يوحي للوهلة الأولى أنه يتناقض مع عالمه وعالمنا لكنه لا يتنافر معه شأن الرؤى الإصلاحية المدمجة بحماسة الثائرين وحكمه المصلحين . المفردة المنتقاة عنده هي معادل لطريق الألف ميل الذي تدشنه أقدام الباحثين عند بزوغ الغد بخطوة واحدة وجدلياته ليس جدلياته ثنائيه تدور في فلك: (إما ....أو ....) لكنها جدلية متعددة المقومات والمستويات . وهو يقول لك في همس صاخب أن العبر والمحرضات والمثيرات كثيرة لكنها تحتاج ألي كثير من المعتبرين . الكلمة أقنوم لا يبدد قواه الفاعلة في تأملات عابثة مهددة لإمكاناته الفعل المغير . هذا هو معتقد سليمان الذي لا تخطئه الرؤية المدققة . هو كذلك ليس من الشعراء المنعزلين في أبراجهم العاجية فهو منغمس في الشئون العامة لاسيما عند قاع المجتمع حتى منابت شعره . ومع ذلك فهو لا يترك للأفكار المزجاة أي فرصة للتسلل لأعماله التي تشبه إعلانات حرب على القبح السلوكي والدمامة الأخلاقية . في سعيه الدائب إلي احتضان ما سيأتي فإنه يقطف كلماته من حدائق الإيمان المزهرة في يقينه . هو خلطة جميلة مبهرة ومبهجة من تألقات بيرم وارتقاءات فكر فؤاد حداد وصوفيات صلاح جاهين ومنافرات نجيب سرور . الطواحين الدون كيشوتيه عند سليمان هي مرموزات لكل ما هو ملتبس وزائف ، يقول سليمان في قصيدة إعدام جيل (٢) :

(.... لا القول بيوصل بي لسكتك .. ولا قلبي قادر ع السكات .. لكنه من طول الانتظار .. حاسس بإنه بيتحرق . فهربت للسكة الغلط .. الرحلة جوايا اشتكت .. ومواجهتي في الريح بكت .. يا هل ترى كان الكلام (ده) من دمي .. ولا الألم وفتحت من تاني دفاتري انتظر .. كانت تناقص في البداية ختمت بيها وقفتي .. كان الكلام مني .. ولا الكلام ليا ... كانت غناويا الحزينة تشدني .. أحلامي جوايا بترفضه لو تكون متكتفة) .

هذا هو أحمد سليمان الذي حاك لنفسه بمبادرة خاصة من نسيج موهبته الخاصة .

٥. محمد حجازي :

يشبه محمد حجازي زنبقة برية نبتت في هدوء حالم على ضفة نهر لا يكف عن الجريان .. هذه الزنبقة تندثر بشفافية تأمل رهبان في محاريب البحث عن الحقيقة المتبلتة في فضاءات الكون الذاتي وفي ساحات الكون الموضوعي الفساح دون أدنى تناقضات لا تستسغيها طبائع هذه التأملات ، فهو يكاد يكون عاشقا صوفيا مقامه عند إدراك المعنى الكامن في أن هذا الكون قد خلق بالحب ولا يدرك إلا بالحب ومن ثم فهو من أصحاب ترنيمة العشق القائل بذوبان العاشق في المعشوق عند سدرة التوحد الجمالي لإبداعات شعر العامية الذي برع فيه حجازي، وامتلك ناصيته عن جدارة سليقة جغرافيا الإبداع عند حجازي ليست سهولا مستوية وإنما فيها بروزات ونتوءات صنعها المزاج النفسي الذي تلاعبت به تصاريف زمن وضعت جيله في مواجهات متوترة ومتواترة بسبب أحداث ساخنة غليظة وقاسية . مثل رهط من شعراء جيله لم يستغرق في البحث الهائم عن كنه الأسرار المبهمة إلى تأخذ الفكر في رحلة عبثية بل كان منذ إرهاصاته الأولى مسكونا ومشغولا بخلجات ضمير مجتمعه فهم جيل عاش سنوات مخاض حادة ومؤلمة وضعتهم في يمين العاصفة فرفعوا راية التمرد على أوضاع لم يكونوا شركاء في صنعها . حجازي أصابته شظايا احتدام هذا العشق الثائر الفائر لكنه حولها داخل بوتقة تأملاته الهادئة المستقرئة لما سيأتي إلي قصائد تقول بتراكيب العشق والثورة قصائد شفافة اللغة سلسلة الأفكار عميقة الدلالات ومؤثرة بإيحاءاتها . عند حجازي تعانقت الموهبة مع المخيلة واقترنت الاثنتان مع رؤى ثرية الأبعاد وجميعها طبعت شعره برهافة حساسة فصارت قصائده مرآة تشتى بالواقع وتنم عما في داخل وجدانه .. في قصيدته التي عنوانها (تميمة) يعمد إلي التورية بإيحاءاتها البللورية التي تشير من طرف خفي إلي مرادة المقنع بالتناغم الذاتي .

(راحت حبيبتي تشتري م السوق سطرين كلام .. ونبتة حلم وحفان شروق .. سلسلت قلبي بالعروق .. لبستهولها وتمتمت بالعهد الوثيق .. وبكل آيات الوفا .. رشرشت دمي ع الطريق .. وراحت راحت حبيبتي وقعدت أنسج من مرار الانتظار .. من غير ما أدري مشنقة .. وأمط شوقي للقا .. توسع في عيني كل المسافات اللي كانت ضيقة .. ورجعت حبيبتي .. رجعت حبيبتي محمله بكل الغناوي .. ومتزوقة بكدب الوعود) .

وعلى هذا الغرار يلوب حجازي على شواطئ أحلامه الخاصة المنسوجة في أحلام المجتمع العامة وكأنه عراف يبحث عن لالأء التأويل ليقدمها قربانا بين يدي رؤيته للغد القادم .

٦. رجاء أبو عيد

رجاء أبو عيد شاعرة عامية تصر على أن تحول العالم من حولها إلى معمعان ومهرجان تتلاقى فيه علامات التعجب بعلامات استفهام ليسفر اللقاء عن عقد قرآن حميم لينجبا معا من الإبداعات التي تنجو نجوا إرساليا غاضبا في حكمه ومتوفرا مع ضبط إيقاعات الوجدان . هي ثائرة على ما يوصف بأنثوية الإبداع . فالإبداع رسالة عامة فهما كانت خصوصيتها تنطوي مضامينها ومضمراتها على مرام وغايات إنسانية ذات أبعاد فكرية وروحية . وعلى عكس ما هو متوقع من الإبداع الأنثوى الذي يجب المجتمع أن يراه متسما بالمخمل وعبق العطور ونعومة الهمس وخِفر التناول فإن رجاء يظهر -جليا في كثرة كاثرة من أعمالها- أن هموم المجتمع ووقائع المقارنات واحتشاد التمنيات قد تعششت في وعيها ومداركها الإنسانية وباضت وأفرخت وطارت إلى السموات العلى لتقف على الحد الفاصل ما بين حجم التأمل وجنة اشتهاء ما هو فوق الواقع .

رجاء شاعرة لم يستهوها شعر الصالونات المنمق الديباجة، المسجي في توابيت الكلمات ولم تر في الشعر الغنائي ضالتها . فهي أنثى متمردة على مستوى الخيار الذي يحقق صبواتها الإبداعية . هونا ما فقد جنحت إلى الشعر الملحمي في إطاره الذي يرصد الصراع الاجتماعي الذي تتجاذبه أشواق التطور ومسلمات القبول الطوعي بما جرت عليه سوالف العادات بتقاليدها المتواترة . رجاء شاعرة قلقة لكنها ليست حائرة يتقاطبها التراث بقيمة الإنسانية والحاضر الواعب لأشتات من التفاعلات والتحولات . يرتقي بها شعرها العامي الذي يشبه أحيانا عجيج وضجيج فرع الطبول الإفريقية إلى التقمص الأثيل لشخصية إيزيس في الأسطورة الفرعونية التي قطعت الفيافي والقفار لجمع الأشلاء المتناثرة لحلمها (أوزوريس) . هي لا ترعوى عن تصيد الجمال المبشر بالانتصار حتى و إن كان في أطواء بحر القبح اللجي الهادر . بنائياتها اللغوية تملك سحر قوة تعبيرية صارمة تقول لك لقد

جربت السيف واللين فوجدت السيف أقطع حيث تدعو إليه ضرورة التحذير والتنوير .. تقول في قصيدة (العيد هناك) .

زمارة العيد إنذار

صواريخ العيد رصاصات

ودانات ....

وغارات .....

وخراب ....!!!

وايـــــدين الغـــــدر شـــــيطان
بيهـــــدم ف البنيـــــان
وبيحـــــصد في الأرواح
العيـــــد لقـــــى كـــــل أولاده هنـــــاك
متـــــشاله علـــــى الاكتـــــاف
مـــــراجيح العيـــــد إكتـــــاف
وهـــــدوم العيـــــد أعـــــلام
جنـــــازات
طـــــوابير جنـــــازات
العيـــــد ملقـــــاش لأولاد
ملقـــــاش غـــــير نـــــار ورمـــــاد
العيـــــد قلـــــع الأفـــــراح
ولـــــبس قفطانـــــه حـــــداد
ودخـــــل يـــــشتال لاولاد
بقـــــي كتـــــف مـــــن الاكتـــــاف !!

٧. سوسن عبد الملك :

لا تثريب على سوسن -إن هي أصرت- وهي تفضل ذلك من أمد من الدهر – على الصعود إلى سماء الشعر بحثا عن معراج إلى امتلاك مفاتيح الملأ الجميل لعالم الشعر سواء أكان عاميا أم فصيحا ، فهي لا تفتأ ترواد

الشعر ولا ينفك هو يراودها لكنهما لم يتوافقا بعد على صيغة سوية للعلاقة من الناحية الفنية . فهي أنثى في أعماقها كنوز وأسرار تتحفز على الدوام للتبلور المبين وتجاهد لارتياد مسالكه الوعرة التي لا تسلم قيادها مجانا إلا لمن راض نفسه على مكابدة استكناه بواطن أسراراه ومكنونات خوافيه . هي تمتلك كما كبيرا من موارده الخام ومكوناته الأولية لكنها في حاجة -ليست عصية- إلى تثقيف ذائقتها الإيقاعية والعروضية حتى تستقيم لها سلامة البنية الشعرية بموسيقاها التوافقية وجمالياتها الصياغية . فالشعر لحون متوافقة تتجانس فيها درجات الوئام ما بين الكلمات بمخزوناتها من المعاني وعلاقاتها الداخلية ودلالاتها الخارجية المنفتحة على طلاقة التأويل المجنح في فضاءات تخرج الكلمات من حيزها اللفظي إلى ساحات الثراء البلاغي .. في عدد من قصائدها تتناوس الكلمات مترددة ما بين الإيقاع الشعري والإيقاع النثري .. وهي في غمار نشوتها تحت سطوة الدفقة التعبيرية لا تلحظ ذلك فالمهم بالنسبة لها أن لا تتسرب الكلمات -هي وسائط تعبيرية- بعيدا عن سيطرتها وهكذا تسقط على السطور كما هي في بداهة لا تعبأ بشروط الإبداع الشعري الذي ليس مطابقا للإبداع النثري . في محفلنا الشعري في بورسعيد نحن في حاجة إلى سوسن بطزاجة مشاعرها المخضبة بما في العالم الأنثوي من رؤى وأحاسيس وشفافية عواطفه التي لا تستغنى عنها الحياة . هذا العالم المخضل بنداوة الأنغام والغنائية الشعرية بما فيها من متعة وجدانية راقية ولذة فكرية تعيد كتابة نسخة جديدة من انطباعاتنا عن الحياة والمرأة بإنسانية قيمتها في الوجود . سوسن أسيرة ميل صوفي رقيق المزاج كأنه الأثير المعتق في كئوس الفلق — دعونا نقرأ قصيدتها (مسافات الفصول) بكل ما لها وما عليها :

مــــــن أي زمــــــان جئــــــت
مــــــن زمــــــن العــــــشق الأول
أم مــــــن زمــــــن الــــــروح
أم مــــــن زمــــــن المــــــوت
أتيــــــت تــــــسكب الأغنيــــــات
في فــــــم الخريــــــف كــــــالحريق
فتــــــشعل الــــــروح بالــــــصلوات
وتــــــرقص الــــــورود في صــــــحراء الــــــروح

فتغيب ، وأغيب ....ونغيب
وتجئ من مأتم امرأة العزيز
ببهاء يوسف تحمل براهين الرحيل
للبلاد الغريبة والنساء الغريبات
عن قطع أصابعهن
ويراودنك عن قتل ي .. وانطفاء النجوم
... قل لي بالله عليك
أهي براهين الخوف من الجوع
أم الحقائب التي ستحملها الي
أم من الخوف من مسافات الفصول ؟ !!
أي صحراء أضيع بها ؟ !!
وأي قبلة ترتضيها لصلواتي .. وصراخي ؟ !!

٨. محمد فاروق :

الذين يعتقدون أن الشباب يعيش في بلهنية الهروب من حقائق واقعة وأنه غير عابئ إلا بمطاردة أحلامه الخاصة، التي تتأرجح ما بين الخيال الواهم والممكنات الشحيحة سيعيدون النظر في اعتقادهم حين يرون أن محمد فاروق الذي كان بوسعه يحكم العمر والتجربة أن يستغرق -وهو ما فتئ في ريعان المرحلة الرومانسية- في كتابة الأشعار الجميلة المعاني المفعمة بتهويمات العاطفة المختلفة في سموات الهروب من منغصات الواقع إلي عالم المتعة الجمالية بوضاءته ولألائه . لكنه -لبالغ الدهشة- اختار طريقا وعرة بسوم النفس خسف التوترات النفسية التي هي قيد الشعرة الفاصلة ما بين بهاء حكمة الفلسفة وهذيان الجنون . حين تقرأ إبداعات فاروق تجد عقلك متلبسا بالتساؤل المؤرق الذي فحواه ما هذا الكم المبهظ من الفلسفة المستعارة – ربما – من خيرة الشك وبلبال البال عند أبي العلاء المعري . فهو يتحدث – على سبيل المثال – عن: الموت والقبر وسرسوب الأمل من وسط قلب سحابة بتخبي الفلق . إنها لغة كثيفة الهم الرازح تحت وطأة مشاعر سبقت أوانها كأنها شفرة سيف بتار يسافر مسرعا في عنق الزمن . وحين يشكو في أسي ثقيل وأليم: (وفضلت عمري استنى بكره .. وبكره تايه مش لاقيه .. وعلشان

أشيل الموت في مهدي فوق كتافي ..) لقد سعى فاروق بهم واهتمام إلي كشف العالم من حوله بتعاسته وإخفاقاته وهشاشة زمنه قبل أن يغوض في ذاته لسير أغوارها . رحلة لم تكن – على أية حال – مبهجة بقدر ما كانت مؤرثة لخوالج تشبه وقدات الجمر اللاهب . ومن ثم انبلجت التجربة الوجدانية عن صودام طوحت به بعيدا في عوالم متداخلة ومتشابكة من الوعي المرور . هل هذا هو روح الزمن أو روح المجتمع الذي وجد هو بين ظهرانيه وكتب عليه الانتماء إليه ؟

هذه هي حقيقة الأمر ظاهرة أحاطت بجيل الربع الأخير من القرن العشرين وزحفت بهم إلي مطالع القرن الحادي والعشرين . لكنهم شهود لا ينبغي إغفال حقوقهم في الشهادة بقدر ما كانوا شركاء في المشاهدة وشهادة محمد فاروق هي قصيدته التالية التي تعد قبسة من الدراما الشعرية :

قبرك لسه غير قابل لموتك
مولود وفوقي ألف جزع اتقتل مقيد صرختي
وخلاص كان فوق أم خالصه مدمعة
وفي وسط كل الأقنعه
مفحوم في وسط الظل بنده بالبكا
علي أي شئ بالفطرة يحضن جتتي
وف لهفتي لقتني بس يا دوب قلب مستور بالبدن
لكنه كان مستني سرسوب الأمل
من وسط قلب سحابه بتخبي الفلق
لكي لقتني بتخلق
علشان أشيل الموت في مهدي فوق كتافي
وقضي غاياتي في الحياه
وفضلت عمري استنى بكره
وبكره تايه مش لاقيه
ما لقيتش فيه غير صوت بيحكي مهمتي
بيضيق ويدخل بين ضلوعي
بلهجة ضاع فيها البراءة والانتظار
دائما تقولي عالمقدر
ولقيت بنفس الصوت يفجر فيه صوتي

وأقول خلاص آن الآوان
وبإيدي بسند عالحيطان
علشان أطلع جوه مني خطوة واحدة في الطريق
أول وآخر خطوة محسوبة في حياتي
وفـ عز مشواري لمماتي بتنكتب
لحظة ميلاد شمسي الأخيرة في روح جسدها بينتفض
وعيون كاسها نياب بتأكل كل عرض

هذه اختيارات لا تقدم استقصاء لمبدعي الشعر العامي على الإجمال لكنها تقديم على سبيل المثال العينات الممثلة لأجيال ثلاثة من شعراء العامية في مدينة بورسعيد على مختلف مشاربهم وتناولاتهم الإبداعية .. ربما يتم تناولها إذا أتيحت الفرصة بتوسع أعمق ولأعداد أخرى منهم لم تتناولهم هذه الدراسة المختصرة.

ثانياً: دراسات الرواية والقصة القصيرة

القصـــة والمكـــان
أ.د مجـــدى توفيق

الرواية البورسعيدية .. الواقع .. والتاريخ .. والأسطورة
أ أحمد رشاد حسانين

القِصةُ وَالمَكَانْ

قِرَاءَةُ لِنَماذِجَ قَصَصِيَةٍ مِنْ بُورسَعِيْدَ

أ.د/ مَجدِي أحمَد تَوفِيق
عَميدُ كليّة الآدابِ، جَامِعَة القاهِرَةِ، فرع الفيّوم

مقدمة:

اعتاد الناسُ أن يلحظوا في القصص التي يكتبها أدباءٌ من بورسعيد، أو من منطقة القناة ومدنها المختلفة، أو ربما من سيناء كلها، الارتباط بالمكان الذي يتمثل في هذه المدن والبلاد تحديدا. يرجع هذا الاهتمام منهم بتصوير المكان عند قصاصي هذه المناطق الغالية من أرض مصر إلى المعروف عن شعبها من تاريخ وطني عظيم قدموا فيه أرواحهم ودماءهم لكي يحفظوا للوطن سلامته وحريته واستقلاله. يبدو أن الناسَ يفترضون أن أصحابَ تاريخ مثل هذا التاريخ لا بد أن يكون الأدبُ الذي يكتبون فياضا بالدلالة على الوطنية، والتعبير عن الارتباط الوثيق بالوطن، وبالبلد، وبالأرض، وبالمكان. ولستُ أفترض أنهم مخطئون فيما يفترضون كل الخطأ. وأثق كل الثقة في أن الأدبَ الذي يكتبه أدباءٌ من مدن عريقة عظيمة كهذه المدن، لا بد أن يشتملَ على تصويرٍ لارتباط الكتّابِ ببلادهم، ولهذه الروح الوطنية التي يشهد عليها تاريخِ المدن شهادة حق. ولكني، مع هذا، لا أزال أريد أن أصحح هذا التصوّرَ بعضَ التصحيح. ذلك أنه يوجه النظرَ إلى نوع واحدٍ من القصص دون غيره، هو القصص التي تصور الارتباط الوطني الوثيق بالأرض والمكان، حينئذٍ يسقط من مدى النظر حشدا هائلا من النصوص الأخرى التي تصور جوانب الحياة المختلفة، فلايوجد في العالم كله أدبٌ يقتصر إنتاجه كلهُ على نوع واحدٍ من الإنتاج، أو على حالةٍ واحدة لا يعدوها. وأول ما أريد أن أقرره أن الأدبَ الذي يكتبه أدباء هذه البلاد أدبٌ حيّ، فيه جوانب متنوعة من الحياة لايقتصر على جانبٍ واحدٍ دون غيره.

والأمرُ الآخر أن المكانَ في القصة ليس دوما المكانَ المشهود خارجَ النصوص في حياةِ الكاتب. فالمكان داخل النص مكانٌ نصيٌّ، يمكن أن يكون له دلالة أوسع من الدلالة المباشرة على مسماه. ويمكن أن يشير إلى مسماه دون أن يسميه، أو يذكرَه، أو ينص عليه نصا. المكان في النصوص أعقد كثيرا من ان يكون إشارة فحسب إلى مكان خارجي متوقع . ويحتاج فهمُ النصوص إلى أن نتوسّعَ في الفروض، ونحتمل من الأدباء اتجاه خيالهم بنا كل مُتّجَه.

يتصل بهذا الأمر فكرة الحركة في القصة. فالتصورُ الذي قدمناه، الذي يقضي بأن يكون الكاتبُ متشبثا بالمكان، متمسكا بالأرض، يبدو مناقضا لفكرةِ الحركة التي تَعنِي الانتقالَ في المكان لا السكونَ فيه . ولكنّ النصوصَ لايمكن أن تكون ثباتا محضا في المكان لايشهد حركة وتنقلا بأي حال. ولا أظن هذا الثبات المحض دالا على الوطنية التي تراد منه دلالة حقيقية. لعل الإنسان الذي لايتحرك على الإطلاق أقرب إلى السلبية المفتقرة إلى القدرة على الدفاع عن المكان، وأقرب إلى التنازل عن مظاهر الحيوية ، أو عن الحياة، بأكثر من الدلالة على الوطنية وحب المكان . ومثلما كان المكانُ أوسعَ وأعقدَ من أن تحصره دلالة الوطنية المباشرة المحدودة، فإن الحركة أوسعَ وأعقدُ من أن نختصرها في معنىً واحد هو ضعف الارتباط بالمكان. فالمكان، على وجه العموم، مهما حدده النصّ تحديدا، يمكن أن يتسع للدلالة على العالم بأكمله مادام المكان، آخر الأمر، جزءا من العالم، ومادام الإنسانُ لايستطيع أن يتخلص من انتمائه إلى العالم الواسع مهما يكن مستغرقا في مكان محدود، قد يكون ضيقا أو معزولا.

أريد أن أختبر هذه المفهومات من خلال قصص قصيرة لمجموعة من الكتاب، هم:

١- إبراهيم راجح،

٢- أسامة المصري،

٣- جمال قاسم،

٤- زكريا رضوان

٥- سوسن عبد الملك،

٦- صلاح عساف،

٧- عبد الناصر حجازي،

٨- قاسم مسعد عليوة،

٩- مازن صفوت،

١٠- محمد الأقطش،

١١- محمد العباسي،

١٢- منى عبد الفتاح الديب،

١٣- نورة إبراهيم راجح،

١٤- هبة محمد عبد اللاه .

وأنا أرتبهم الآن ترتيبا ألفبائيا بحسب الاسم الأول حتى أتجنب أن أرتبهم وفقا لأحكام قيمة نسبية تقدم كاتبا على كاتب، لمعايير يختلف حولها الناس . وسأوجه الحديث في السطور المقبلة نحو استعراض النصوص المختارة من كتابات هؤلاء الأدباء استعراضا يركز الاهتمام على دلالات المكان والحركة في النصوص.

إبراهيم راجح :

يتميز أسلوب إبراهيم راجح بالبساطة السردية التي يشعر أي قارئ أنه يستطيعها، وبمشهدية حية تحرك الخيال تحريكا، وتنقل القارئ إلى مكان متميز تقع فيه الأحداث، يستطيع أن يراه بعين الخيال رؤية البصر الواضحة.

وقد قرأت له من مجموعته " الحصاد" قصتين. القصة الأولى هي " أحزان بائع متجول" . نرى فيها مدينة بورسعيد واضحة على الرغم من أنه لا يسميها نصا. فالأحداث تبدأ بإخطارنا بأن الكساد قد عمّ المدينة الحرة، فنعرف أين تقع الأحداث. وهي تقع في فضاء واسع يتسع للمدينة كلها، لأنها تقع في شوارع المدينة، لا في مكان مغلق محدود. لقد جعل كساد المدينة الراوي يقرر أن يشتري عربة من عربات نقل البضائع ويحولها إلى محل متنقل لسندوتشات اختار أن تكون هامبورجر لتكون أروج له . وطوال النص نرى الصراع بين شرطة

المرافق والباعة الجائلين وغير الجائلين الذين ليس لهم محلاتٌ تُغلقَ عليهم. ونكتشف أن الراوي شاعرٌ يحب أهل المدينة شعرَه، وتنشره له الصحف المختلفة، لأن شعرَه يصور نبضَ الناس وأحاسيسهم. ويطالبه الباعة بأن يكتب قصائدَ يهاجم بها هذه الحملات التي تضيق عليهم أبوابَ الرزق في زمن الكساد. فكيف لهم أن يعيلوا أسرَهم الفقيرة بهذه المطاردات اليومية القاسية !!. ولكن الراوي يرى أن ضباط الحملة لا يقسون عليه لأنه لايثبت في مكان فيخالف القانون بثباته . لهذا يتردد في أن يكتب شعرا ضد الحملات، وينتابه الخوف من أن تمسك به وبعربته حملة فلا يعرف ماذا يقول لزملائه الذين طلبوا منه أن يكتب شعرا ضد الحملات فرفض. وذات يوم تنكسر ذراعه في إحدى هذه المطاردات فيظهر لأصحابه صباحا وفي يده الشِعرُ المطلوب وقد طبعه وأعده للتوزيع على الناس. وتحكي القصة الثانية : " الحصاد " مشهدا يقضي فيه الراوي الليلَ مع جاره أبو فتحي في الحقل، في الجرن حيث يحفظ الفلاحون القمحَ في أيام الحصاد. ويشعر الراوي بالخوف من الذئاب التي يحس بأنها يظهر بعضها قريبا من القرية. ويكره جار الراوي كلبهم الذي أطلقوا عليه اسمَ شارون، لأنه، بعد أن أصبح يماشي كلاب الشارع، لم يعد يهتم بأن ينبح حين يقترب الذئب، فيطرده فورا. وطبعا يعبر الاسمُ الذي اختاروه للكلب عن موقفهم الوطني الكاره لشارون رئيس الوزراء الإسرائيلي. ويجد الراوي صعوبة في أن ينامَ خوفا من الذئب. وفي حقل مجاور العم عبد الحميد الذي يضع رأسه برأس العمدة، ويغيظه أن العمدة قد علق على باب بيته ذيلَ ذئب ورأسه، على الرغم من أنه لم يصده، مدعيا أنه صاده، فقرر عبد الحميد أن يصيد الذئب حتى يغيظ العمدة، ويبرهن أنه ليس أقل منه. وينام أبو فتحي بسهولة لأنه يتوقع أن يحميه من الذئب العم عبد الحميد، ولكن الراوي يفاجأ بأن يرى الذئب أمامه شبحا في ظلمة الليل، فيوقظ زميله، ويصيحان فيأتيهما صوت عبد الحميد يطمأنهما أنه سيصيد الذئب، ويسمعان صوت بندقيته وطلقة الرصاص، ويحسبان أنه قد قتل الذئب، ويرتاحان لهذا الظن، ويسرعان لرؤية الصيد، فإذا به قد قتل الكلب شارون. يحب إبراهيم راجح الأماكن المفتوحة التي تملك الدلالة على جماعة كاملة. وتُعَدُّ هذه الأماكن فضاءات متاحة للحركة تحمل، في الوقت نفسه، الإحساسَ بإيقاع

الحياة اليومية التي تعيشها الجماعة. وتحمل طريقته في السرد ملامح من الوعي الجماعي، فهي طريقة بسيطة في السرد، كما يتكلم الناس، في يسر، ولها القدرة على إثارة الابتسام ، أو السخرية، أو الضحك. وعلى الرغم من ملامح الوطنية الظاهرة في قصصه، فإنه لايوقف قصصه على التعبير المحض عن الوطنية، ولايوقفها على ملامح بورسعيد وحدها. ذلك أنه يكتب قصة لابيانا عن وطنيته، لهذا تنفتح قصصه على آفاق للمكان والحركة أوسع مما تفترضه القراءة السطحية .

أسامة المصري :

يستخدم أسامة المصري أسلوبا تعبيريا، لايكاد يحكي أحداثا، ولا تجد في قصته حبكة سردية من الحبكات المألوفة التي تتعلق بصراع اجتماعي محدد بين أفراد تتفاوت إراداتهم. فهو يبدأ قصته " يوميات رجل ينوي الانتحار " بتقسيم لها تاريخي كأنها يوميات تحكي وقائع واضحة ، أوله قوله : " الخميس ١٨ يناير من كل عام " ، وتعبير " من كل عام " يجعل التاريخ ليس تأريخا على الحقيقة، ويجعله أقربَ الحالة المستمرة منه إلى واقعة محددة تخص يوما دون سائر الأيام . وأول كلام في القصة يقول : " ابتلعت كميات لا حصرَ لها من أوراق الجرائد . انحشرت الوعودُ والإعلانات في فمي. بداية حقيقية للاختناق . كوب واحد من الماء قد يفي بالغرض، لاماء في الصنابير منذ هاجرَ النهرَ لبلاد النفط الملتحي.. الأنفاس تتلاحق وسعادتي تتزايد .. " . ليست هذه محاولة انتحار حقيقية. لا أحد يسعى إلى الانتحار بابتلاع الصحف والأخبار. ولكنه يصور أثر الأخبار السيئة، والكاذبة ، التي يتلقاها كلٌّ منا كل يوم من أجهزة الإعلام المختلفة، ومن ظروف حياته الخاصة كذلك. وهو لايستطيع أن يبتلع هذه الأخبار، والوعود، والإعلانات، المختلفة . وأظن أن أي قارئ سيقرأ عبارة " هاجر النهر إلى بلاد النفط الملتحي" سيدرك أنها تعريضٌ بتحولاتٍ اجتماعية وسياسية كثيرة شهدتها المنطقة العربية منذ منتصف السبعينيات إلى اليوم. وسيدرك أن السعادة التي تتزايد في الفقرة ليست إلا سخرية تُخفي حزنا وألما على نقيض مدلول السعادة كل المناقضة. القصة كلها تمضي على هذا النحو من إظهار الألم والغضب، والشعور

بالضيق إلى حدّ يجعل فكرة الانتحار فكرة ملحة على ذهنه إلحاحا شديداً . ولكنه، على كل حال، سيجعل خاتمة قصته إيجابية، تنتهي إلى أن يقرر ألا ينتحر، ويواصل الصراع مع الحياة، ومع مصادر الألم والحزن. لا يختلف الأمر كثيرا في قصته " قراءة جديدة لحكاية قديمة " ، وإن تكن الحياة المشهودة أوضح فيها من القصة السابقة التي هَيْمَنَ عليها التعبيرُ الوجداني. فالكاتب هنا يعيد قراءة قصة الصراع المعروف بين أهالي بورسعيد والسلطات الحكومية حول رغبتهم في إزالة تمثال ديلسبس الذي لايلائم بلدا عريقا في النضال ضد الاستعمار، وديلسبس رمزٌ من رموزه المشهورة . تبدأ القصة بتذكر كيف أطلق القصر الخديوي اسم بورسعيد على المدينة في نوع من النفاق الاجتماعي الرخيص . ثم تنتقل القصة فجأة إلى تعليقات الكتاب حول رفع تمثال ديلسبس، فالشاعر حسن طلب يفضل عودته لأن الثقافة عالمية، والدكتور احمد درويش يستعيد ذكرياته في بورفؤاد . ثم تنتقل القصة إلى مشهدٍ ثالثٍ، يستعيد فيه الراوي مشهد تعذيب الفلاح الدمياطي الشوادي بالسياط ضمن نظام السخرة الذي حُفِرَت به القناة. وتنتهي القصة إلى لحظة انفجار بورسعيد غضبا من رمزية التمثال، ومن تاريخ الظلم الطويل معا .

يحب أسامة المصري نوعا من الكتابة الحرة، الغنائية، أو التعبيرية، المتحررة من قيود الحكاية، التي تعلق على العالم، وتعبِّرُ عن الغضب منه.

جمال قاسم :

من مجموعة " أشياء تأتي بغتة " ، نقرأ لجمال قاسم قصته " التابلوه الناقص" فإذا بها قصة شديدة القصر، بسيطة جدا، تحمل من روح الطفولة الكثير كأحداثها التي تدور في فصل من فصول الصغار، وفي حدود خيالهم البسيط الرقيق. تأمر المعلمة تلامذتها بأن يتسابقوا في رسم لوحة لحمامة السلام، وتَعِدُ الفائزَ بجائزةٍ كبيرة، ويسرع التلامذة في العمل بجد وحماسة، وإذا بأصوات الطائرات تحلق في السماء، تخيفهم، فينحنون محتمين منها، وما أن ينقطع الصوت، ويكتمل وقت المسابقة، تجمع الأوراق فإذا بالرسوم جميعا لحمامةٍ بيضاء اللون تحمل غصن زيتون، وليس لها أجنحة. تشابهت الرسومُ

لأن خيال الصبية واحدٌ لايختلف، وهو خيالٌ بريءٌ، يحمل روح النقاء البيضاء، ويرمز بغصن الزيتون لمعنى المحبة والعطاء، ولكنه يحمل، كذلك ، إدراكا لحقيقة العجز، يمثلها تمثيلا برسم الحمامات بلا أجنحة.

القصة الأخرى : " الفارس " مهداة لجمال عبد الناصر، وهي أقرب للطريقة التعبيرية الغنائية التي رأيناها من قبل عند أسامة المصري، لعلها تطويرٌ للرمز الشفيف البسيط الذي نراه في حمامة السلام عديمة الجناح . وما تقدم قصة " الفارس" لايعدو أن يكون وصفا لشخص – يمكن أن نرى فيه الزعيم جمال عبد الناصر – قد وُلِدَ لكي يخوض صراعا، يحمل فيه للوطن القعيد دواءً ليعود قادرا على الحركة والتقدم، ويهوي بعصاه على أبواب التاريخ فتنفتح له، ويدخل مدنه، ويمشي في مناكبها. هو رجلٌ أعاد ترتيب أوراق التاريخ، وفك طلاسم حروب الوطن الباهتة، ولكنه حين صعد إلى القمة، لم يُحسِن اختيار موضعَ قدمه، فوطأ أرض براكين كانت موقوتة بملامسته لها حتى تنفجر.

تقدم القصة رؤية الكاتب للزعيم المعروف، وتمثل، كقصتي أسامة المصري، نوعا من كتابة الرؤية السياسية والاجتماعية . والكاتبان، كلاهما، لايكتفيان ببورسعيد، وإنما يتحركان في مكان أوسع يشمل الوطن كله، ويبرهنان على أن الكاتب الورسعيدي ليس كاتبا منحصرا في بيئة مدينته لايعدوها، لأنه يحمل هموم الوطن في روحه .

زكريا رضوان :

تشتمل قصة" لم يعد لي غير هذه المدينة " لزكريا رضوان– من مجموعته "الوسية"- على مسارين للسرد، أحدهما ينقطع بداية من الفقرة الرابعة من فقرات القصة الست، والآخر يستمر إلى نهايتها. أما المسار الذي ينقطع فهو ما يخص علاقته بمحبوبته التي يلقاها، ويبدو محبا لها، راغبا في الاقتران بها، وهي تلح عليه في أن يطلبَ يدها من أهلها، ولكنه ، فيما يبدو، غير مستعد لهذا الطلب. وهي تظهر عند نهاية الفقرة الأولى التي يتأمل فيها الحياة، ويرى أنه يعيش على انتظار

شيء ما، غير محدد، يبحث عن معنىً للحياة الجافة التي يحياها، وقد كانت هذه الخواطر تمر بباله وهو جالسٌ إلى جانبها، متهيبٌ من المواجهة الحقيقية بينهما.
وعلى الرغم من هذا الظهور المبكر للمحبوبة، فإن الفقرة الثانية تنتقل إلى المسار الآخر، فتروي أن المذياع يخبرنا بهجوم طائرات العدو على المدينة، وأن مدافعنا قد تصدت لها، فإذا به يغلق المذياع، كأنه لايصدق الأخبار، أو يضيق بها لسببٍ ما. ثم تظهر المحبوبة في الفقرة الثالثة فتأتي معها المواجهة التي كان يخشاها، وإن يكن اللقاء قد انتهى بغير حسم لشيء . وبداية من الفقرة الرابعة تنصرف القصة إلى مشاهد الحرب، وتجمع الناس لكي يتسلموا أسلحة، ويشاركوا في أعمال مقاومة العدو، ويفقد صديقُ الراوي المتكلم والده خلال هذا النضال الشجاع. ويقرر الصديق أن يسافرَ هربا بنفسه. ويعرض على الراوي أن يسافر معه، ولكنه يقرر البقاء، ويبرر قراره بآخر جملة في القصة، التي تقول :" لم يعد لي مكانٌ غيرهذه المدينة"، وهي نفسها عنوان القصة، ونهايتها، إبرازا لمعنى التشبث بالمكان، ورفض السفر أو الرحيل، وتأكيد الوطنية مهما يكن الراوي يعاني من عجزه في وطنه عن أن يحقق أحلاما بسيطة، وحقوقا شرعية إنسانية، كالزواج ممن يحب. إن قصة زكريا رضوان مثالٌ على فكرة الارتباط بالمكان، ووطنية أبناء بورسعيد، والكتابة الأدبية التي تعبر عن هذا كله .

سوسن عبد الملك :
تقدم سوسن عبد الملك في قصصها حالة خاصة من الضيق من العالم المعاصر كله، لا من أزمات مدينة واحدة فحسب، أو بلدٍ دون بلد. في قصة " المارد " تمشي الراوي في البلاد تحكي حكايتها على الربابة فيبكي الناسُ تأثرا بها. وفي خطوة ثانية تجمع المصابيح القديمة وتلوذ بحجرتها، تدعكها ليخرج المارد الذي يحقق الوعود والآمال، فلا يخرج شيءٌ . حينئذٍ تحكي للمصابيح حكايتها على الربابة فتبكي المصابيح كما بكى الناس من قبل. وفي خطوةٍ ثالثة تخرج للناس تحكي لهم حكايتها على الربابة فإذا بهم ، هذه المرة، يتهامسون ويتغامزون ويدخلون بعد أن كانوا يبكون. تكرر المحاولة مع المصابيح، ثم تكررها مع الناس، فإذا بهم يتثاءبون، ثم ينامون، فتكسر ربابتها، وتكشف

شعرها، وتطلق ساقيها للريح صارخة بحكاياتها للبحر والطير والشجر والسماء تأمل أن يسمعها المارد فيأتي سائرا على قدميه . ليس المارد في القصة – شديدة القصر – المارد الذي نعرفه في الحكايات الخرافية يحقق لصاحب المصباح أوامره، بل هو البطل الذي يغير الواقع ويحقق للشرفاء أحلاما كبرى تنتفع بها الجماعة كلها. والحركة الثنائية المتداخلة بين الشكوى للمصابيح والشكوى للناس هي الحركة التي تكشف أن الواقع قد بلغ به التردي حد أن أصبح الناس لاينفعلون للهموم الكبرى المطروحة على أسماعهم. القصة ضجر من العالم كله.

كذلك قصة " رغبة " التي تبدأ برغبة الراوية أن تبصق على شيء كبير. وليست الحركة هنا ثنائية متوازية كالحركة في السابقة ، ولكنها تشبهها في أنها تتحرك في الشوارع بين الناس، وصولا إلى بيتها وحجرتها كالسابقة أيضا. وفي القصتين كلتيهما العالم جمعيّ، سخيفٌ، والناس لايكادون يحسون بما حولهم. وتنتهي حركتها إلى مكتبها المظلم بين كتب الفلسفة وألوان الثقافة المختلفة، فإذا بها تجد ما يستحق أن تُرسِلَ إليه بصقتها الكبيرة المحبوسة في حلقها. ذلك هو خريطة العالم . قصص سوسن عبد الملك قصيرة جدا، بسيطة، حية، حافلة بالحركة، مهمومة بالناس. هي قصص عن الشعور بأن العالمَ أصبح قبيحا كريها، ينتظر بطلا يغيره، أو غضبة عارمة تجتاحه .

صلاح عساف :

يفضل صلاح عساف أن تنقسم قصصه إلى فقراتٍ شديدة القِصَر، تتوالى رقميا، وترسم معا مشهدا واقعيا حيا ، لكنه يحتمل أن نفسّرَه في ضوء تأويل رمزي يذهب به إلى أبعد من دلالته المباشرة. ويستخدم عساف في كتابته لغة بسيطة، موجزة العبارات، متغيرة الضمير، سهلة المتناول. ففي إحدى قصصه نعرف أن (ص) قد ضرب موعدا للمروي عنه في مقهى العهد الجديد . وتقص علينا المشاهد المتوالية كيف أن ص قد اعتاد أن يضرب له مواعيد ولا يأتيه، وإذا أتاه ووفى بوعده أتاه متأخرا وقتا طويلا يمر عليه في ملل لايحتمل. ومن فقرة إلى فقرة، وبفضل الانتقال سردا من ضمير الغياب إلى ضمير

الخطاب، نرى كيف يتصاعد غضبه حتى يقرر أن يتحرر من هذه الخدعة التي طال وقوعه فيها. وما أن يأتي ص إلى المقهى حتى يسرع المروي عنه بالرحيل، ويطلب منه أن ينتظره ولايغادر المقهى لأنه سيعود سريعا، وفي نيته أن تكون هذه نهاية علاقتهما معا . ويبدو أن هذا التصاعد في الغضب، والوصول إلى ذروة إدراكية أخيرة، أمرٌ يتكرر في قصص عساف، ففي قصة ثانية يضيق المروي عنه بالمواصلات، وحر الشوارع، ويلجأ إلى صديقه فريد – هو أيضا صاحب الاسم لا المروي عنه كما في القصة السابقة – صاحب محل للسيارات، ويطلب واحدة، ويتقمص في قيادته المندفعة للسيارة شخصية الأغنياء الذين يتعالون على فقراء الناس، ويسبون السائرين في الشارع في طريق سياراتهم. وتمثل هذه اللحظة الذروة الإدراكية التي يرى فيها العالم بعيون تناقض عيونه التي ألف أن يرى بها العالم، ومن موقع غير موقعه المألوف، من السيارة، لا من الرصيف. كذلك يمثل رحيله عن المقهى، وخاتمة القصة الأولى كلها، الذروة الإدراكية التي ينتقل فيها إلى وعي مناقض لما كان عليه . وتنطوي اللحظة الإدراكية على شعور بأن العالم يحتاج إلى فعل قوي حاسم جذري حتى تصبح الحياة محتملة .

عبد الناصر حجازي :

لدى عبد الناصر حجازي ميلٌ نحو فكرة الإدراك المخالف، أعني أن ترى عينٌ الشياء على نحو يخالف رؤية الآخرين لها . ففي " مرآة بحجم وجهٍ واحد " نرى مشهدا رمزيا، أقرب إلى الغرائبية، فيه شخص مهيمن اسمه العيسوي قد ملأ المعبد بالمرايا، وأخذ ينبه الحاضرين إلى الصورة في المرايا، فإذا بهم لا يرون لأنفسهم صورا في المرايا، لا يرَوْن إلا صورة العيسوي وحده في كل المرايا. ويقرر أحدهم أن يقاومَ هذه الحالة، وهنا يدرك أن العيسوي يهيمن عليهم لأنه استبدل بعيونهم عيونا أخرى لا ترى سواه، وحين يدركون هذه الحقيقة، تنفتح عيونهم على رؤية مشهدٍ بشع، مشهد الدود ينبثق من وجه العيسوي من كل زاوية من زواياه. (للشاعر محمد فؤاد نجم قصيدة عن تاجر مخدرات اسمه العيسوي بيه يرشح نفسه في

الانتخابات على نحو ما أتذكرها الآن وأرى شبها غير مباشر يجمعها بهذه القصة). شبيه بهذا حالة حمد الله في " الحدود " حين تقتل العائلة

الأخرى إخوته جميعا، ويبلغ أخوه جابر العمدة عنه، وعن سلاحه – سلاح جابر– الذي يحاول حمد الله أن يستعمله في الانتقام لإخوته القتلى عند حدود القرية . ونلحظ في القصة أن العمدة، والأخ جابر، متواطآن على حمد الله، وأن حمد الله هو الوحيد الذي يحمل الوعي بأهمية الانتقام ومعاقبة القتلة. هكذا فإن المشهد الفانتازي، عند حجازي، كالمشهد الواقعي ، كليهما يعبران عن وعي يفارق الوعي السائد. وأغلب الظن أن مفهوم كتابة الأدب الذي يصدر عنه يريد أن تكون الكتابة نوعا من تغذية الوعي المفارق الذي يخالف الوعي السائد في الجماعة كلها.

قاسم مسعد عليوة :

يهتم كذلك قاسم مسعد عليوة بالكتابة التي تحلق في أجواء فانتازية ليست إلحاحا محضا على مكان دون غيره. هذا ما يمكن أن نراه في قصة " رفض " من مجموعته القصصية المهمة " غير المألوف " . ففي هذه القصة نرى الأجيال المختلفة: الجد، الأب، الابن، وهم أجمعون ملتفون حول الجد، وحول الساعة، والبندول لا يكف عن الحركة ذات اليمين ، وذات اليسار، ولا تدري أهو عقرب الساعة الذي يتعلقون به أو هو عقرب الموت اللادغ الذي يتخوفونه . أما الدود الذي يظهر فهو حقا الفناء، ومآل الإنسان آخر حياة لا يزال يصارعها لأجل البقاء، وهو يعلم أن مصيره إلى الفناء. والراوي يصارع، ويتشبث بالعقرب والبندول، وهو يرى الجد يفنى، ثم إذ به يفنى، ويرى الابن ينظر إليه كأنه يتأهب ليبدأ مرحلة تخصه من القصة التي لاتكف عن التكرار. يأخذنا قاسم، كما أخذتنا نصوصٌ أخرى سلفت، إلى آفاق بعيدة، لا تحصرها مدينة بورسعيد دون المدن الأخرى، ولا تحصرها مصر وحدها بين بلدان العالم أجمع ، وتدلنا على عشق الكتاب البورسعيديين للحركة في فضاءات المكان المتنوعة بغير حد محدود.

مازن صفوت محمد :

ينتقل بنا مازن في قصته " المدينة وجد وغواية " إلى مدينة القاهرة . وينتقل بنا، في الوقت نفسه، إلى اللغة الغنائية التي تحمل إيقاعا هادئا يسري فيها. يبدو أنها اللغة التي استخدم مثلها قاسم مسعد عليوة وقد أصبحت أقل رسما للمشهد، وأكثر اهتماما بالتعبير عن الشعور. هي لغة تعتمد في هذه القصة على ضمير الخطاب.

ولكن المخاطب يبدو أديبا كأن الكاتب يخاطب نفسه. ليس لدينا مشهد واحد تلتف حوله القصة. هذا رجلٌ مغتربٌ في المدينة، لا يحس بها، ولايجد فيها نفسه. هي، كما قال، لم تولد فيه، ولم يولد فيها، بمعنى أنها لم تمس روحه، ولم يستطع أن يفهمها. لايجد فيها حبيبة، وإن وجد فيها الغواية. وجد فيها وَجْدا. وبين الوجد والغواية كانت المدينة لها الصورة عينها التي يمكن أن تراها في شعر صلاح عبد الصبور، أو هي المدينة التي بلا قلب التي كتب عنها أحمد عبد المعطي حجازي في ديوانه المشهور بهذا العنوان.

والكتابة عن المدينة، في هذه القصة، تمتزج بكتابة قصة ما داخل النص، بنوع من تقنية القصة داخل القصة، والتيه داخل مدينة يضل فيها المرء كذلك .

محمد إسماعيل الأقطش :

في قصة " إنهم يأتون ليلا " للأقطش ، ندخل عالما من الخوف والقلق والتربص. لقد أخذوا الراوي ليلا . كان يقول له إنه لم يفعل شيئا وهو يلقي بنظارته المعتمة أمامه على المكتب فيشعر أنها تنظر إليه. كانوا يضعونه في حجرةٍ مظلمة. وأحيانا يصبون عليه النور صبا . أصبح يخشى الظلامَ، يجعل ضوء الحجرة باهرا، فتنام زوجته وعلى عينيها عصابة سوداء تذكره بنظارته المعتمة التي تنظر إليه . كان دخان السيجارة يبدو له رجالا ثائرين. وكان الجنود بهراواتهم يدخلون بين الرجال الثائرين . كان يراهم ليلا يأتون، فتنتبه زوجته لتؤكد أنها لم تسمع صوتا، ولا ترى قادما، وهو ينظر إلى أصابعه السوداء المشتعلة، ويردد أنه لم يفعل شيئا . يرسم الأقطش مشهدا متأنيا بلغة اعتنى بها. واستطاع أن يجعل مشهده فياضا بهذا الخوف الذي يعتري الراوي ويجتاح هواجسه اجتياحا .

محمد العباسي :

عادت بنا قصة " مقعد في الهواء " من مجموعة " نوة الفيضة " لمحمد العباسي إلى مدينة بورسعيد، وجعل السرد من مضمونه الإيماء إلى تاريخ المدينة إيماءً يبدو غير مقصودٍ لذاته، والإيحاء بطبيعة الحياة في المدينة ومذاقها، وعاداتها المألوفة.

ذلك أن القصة بدأت بأن المروي عنه قد حاز حبّ الناس طوال الوقت، وأنه قد قرر أن يُرَشّحَ نفسَه في الانتخابات. وعقب هذه المقدمة طفقت القصة تستعيد حياة المروي عنه منذ صباه، وتمضي مع العمر من مرحلة إلى مرحلة وصولا إلى الانتخابات التي بدأ بها وينتهي إليها آخر النص. وإذا لاحظنا الحجم القليل الذي يشغله الانتخابات أدركنا أن القصة ، في جوهرها، خطاب غنائي استعادي، كأنه خطاب ذات تستعيد ذكريات عمرها وسط الجماعة وفي صحبتها. نشهد لهوه مع الأطفال يلعبون كرة القدم، ويذكر يوم فاز المصري على الأهلي بهدف لعبد الله عبد اللطيف، ونشهد صيده السمك مع أصحابه، ولهوهم في الماء، ولعبهم بالطائرات الورقية، ومشهد الفوانيس معهم في رمضان، وغنائهم للناس، صعودا إلى الصبا وهم يجمعون دودة القطن من حقول قرية أبي دشيشة، ومرورا بأحداث سياسية مرت بها بورسعيد تحديدا، كالعدوان الثلاثي. وعلى الرغم من أننا لا نرى السوق الحرة في القصة، فنحن نشعر بالمدينة شعورا قويا، مهما تكن خالية من العبارات الوطنية الصريحة خلوا تاما. نشعر بنبضها، وحيوية أهلها، وطيبة الحياة فيها. وتمتاز القصة بأنها تمنحنا هذا الشعور الذي يسيطر علينا، ويصعب أن نتخيل أن لها غاية أخرى غير هذه الغاية، دون أن توجه لنا حديثا مباشرا عن هذه الغاية، لكنها تحققها إذ تحققها بفضل بنائها الذي يسترسل مع ذكريات العمر، ولايبقى منه سوى تغذية هذا الإحساس الخفي. وما بدأت به القصة من قرار المروي عنه أن يرشّحَ نفسه في الانتخابات، تعود إليه في السطور الأخيرة، لتقول بعامة إن الناس أقبلوا على معاونته في الانتخابات، وكانوا متفائلين بفوزه، يتبادلون التهنئة باكرا، حتى أعلِنَتِ النتيجة فلم يكن من الفائزين، وطار منه مقعدٌ في الهواء- تنتهي القصة بعنوانها الذي بدأت به – ولم نر الانتخابات إلا في هذه المساحة الهامشية

الضئيلة على أطراف قصة معنية بالحياة البورسعيدية قبل كل شيء وبعد كل شيء.

منى عبد الفتاح الديب :

تستخدم منى الديب في قصتها " المغنواتي " أسلوبا يجمع بين الوصفية المشهدية من ناحية، والغنائية التي تسري في القصة شديدة القِصَر من ناحية أخرى. يشير الراوي إلى المغنواتي في مقهى الموال، حزينا مرتعشا، ثم إلى الأميرة الجميلة، تتفادى غضب الملك، ونظرات الوصيفات، وتروغ إلى الجميزة لتعود قبل الغروب. تلقى حبيبها الراوي الذي يقول " صار حبك يجري بشرياني " . ويغني غناءً أحلى من غناء المغنواتي . هذه حكاية من خيال، تصوِّر، على قصرها، حبا رقيقا بسيطا، وتجعلنا نفهم أن الفهم ما صدر عن القلب لا ما أتقنه صناع كالمغنواتي. هذه الروح العاطفية ملموسة ، مرة ثانية، في قصتها " ذكرى " التي لاتقل بساطة ولاتزيد حجما كثيرا عن القصة السابقة. الراوي يرى الأنثى الجميلة التي كان يحبها في صباها، التي كانت تشبه ماسة يحيط بها الساتان الأسود في أعوامها العشرين. وها هي ذي تظهر مرة جديدة. هذه المرة تظهر معها زوجٌ، ومعها طفل، وهي تمسح بمنديلها ما على فمه من آثار الأيس كريم . تلتقط منى الديب مشاعر الحب، والحنان، والأسى الشفيف، ترصدها، وتريد أن تبث إحساسا بها. وهي كالآخرين تتحرك في فضاء مفتوح، وسط الناس، بين الأزمنة، والأمكنة، يضبط حركتها الرغبة في اقتناص الشعور الإنساني الرقيق البسيط.

نورة إبراهيم راجح :

تكتب نورة راجح الأقصوصة شديدة القصر. تهتم بأن تصور مشاهد اجتماعية ممتلئة بالمعنى، خالية من الخطاب الغنائي الذي رأيناه من قبل، معتمدة على الخطاب السردي الوصفي الذي ربما يستخدم المجاز قليلا . في قصتها " خيالات " نرى مشهدا بسيطا لرجل يزور خطيبته ومعه كيسٌ بلاستيكي به بعض الفاكهة. تقول : " حيث كانت حباتُ الفاكهة وهي متراصة تبدو كرؤوس مختفية خلف ستار " . لأول وهلة يبدو هذا تشبيها صوريا يدل على خيال الكاتبة

وقدرتها على أن تدرك العلاقات الصورية البصرية بين الأشياء. ولكنه حقا ليس كذلك؛ فأفضل ما يكون المجاز حين لا يكون مجازا لتزيين العبارة، أو لونا من استعراض قدرات الخيال في الجمع بين المتباعدات، ويتخطى هذا كله إلى أن يكون صورة ذهنية محركة للأحداث، وهو كذلك في هذه القصة على وجه التحديد. ذلك أن تصور محتويات الكيس رؤوسا مختفية كان سببا لإحساس المروي عنه بالخوف ليلا، كل ليلة، حين يأوي إلى سريره يريد النوم، فتبدو له الأكياس فوق الدولاب، كأنها وجوهٌ تحدق فيه. وها هو ذا قد كبُرَ ، وأصبح يزور خطيبته، ولكن مخاوف العمر لا زالت تسكن قلبه وروحه، حتى يشعر بسخونة وجهه حين تضع خطيبته ثمرة فاكهة من الكيس في كفه.
هذا الخيال القادر على اكتشاف صورا خاصة من علاقات الناس بالأشياء، وقادر على أن يكشف أسرار مخاوفنا التي تسكن أرواحنا، يتحول إلى تصوير واقعي اجتماعي تهيمن عليه روح ميلودرامية تقليدية في القصة الثانية " قسوة " . فيها تريد خادمة أن تطعم رضيعها وقد جف اللبن في ثديها. وترى في الثلاجة إناء اللبن بفتات الخبز الذي هيأته سيدتها لإطعام قطتها، تخشى أن تأخذ منه شيئا لتطعم طفلها. ثم لا تحتمل بكاء رضيعها فتطعمه شيئا قليلا من طعام القطة، فلما تدرك السيدة أن الطعام ناقصٌ تصرفها عن عملها، فتخرج، تتخبط في الطرقات النائية الخالية، لا تجد مأوى، ولا يحتمل قلبها الضعيف الجهد، فتسقط، ويعلو صراخ الطفل الجائع. لسنا هنا نرى العالم السابق وإن تكن علاقة الخادمة بطعام القطعة تربط القصة بالأولى من حيث تصوران علاقة الإنسان بالأشياء، مع ارتباطهما لكونهما تصوران مشهدا اجتماعيا آخر الأمر. ولكن " قسوة " قصة ميلودرامية إلى حد كبير، تضخم القسوة الاجتماعية لتصل بها إلى حدودٍ غير إنسانية كلية. وهنا يكمن الاختلاف.

هبة محمد عبد اللاه :

تأخذنا قصة " الطريق " إلى عالم الطفولة. يخرج طفلٌ ، تصفه القصة بالرجل الصغير، مع أخته الأصغر، يقصدان السوق، ليشتريان منها ما تحتاجه أمهما، وفي الطريق تظل الطفلة مشغولة بالأشياء التي تعجبها هنا وهناك، وفي سلوك عنادٍ طفولي تصر على

أكل أيس كريم، ويحتار الطفل، ماذا يفعل أمام بكائها وعنادها، وليس معه إلا نقودٌ قليلة يحفظها لكي يشتري لنفسهِ طائرة ورقية، وينتهي به الأمرُ إلى أن يقرر أن يشتري لها ما تريد. ولكنه يخرج من المحل فلا يجدها. يرتاع، ويتردد في البكاء شعورا بأنه أصبح أكبر من أن يبكي.ويظل يبحث عنها حتى يجدها عند محل لبيع الطيور، تبكي خائفة بعد أن افتقدته، فيسرع إليها ويمضي بها في طريقهما. نحنُ أمام مشهد طفولي بسيط مألوف، رأى كل منا مثله مرة أو أكثر من مرة، ما لم نقل إنه مألوفٌ نرى أمثاله كل يوم في كل مكان. وفي المشهد دقائق نفسية طريفة، أهمها هذا الإحساس بالنضج الذي ينتاب الصبي والذي يضبط سلوكه، ويجعله يرعى أخته شاعرا بأنه مسؤولٌ عنها. يظهر بوضوح هذا الشعور مراتٍ، يظهر في إمساك بيدها أثناء السير، ويظهر في تردده أن يبكي وإن يكن البكاء مقبولا من الصغار أمثاله، ويظهر في تضحيته بنقوده لأجل إرضائها، ويظهر في ثقة الأم فيه أول القصة . تقدم هبة قصة عن مشهد اجتماعي حي من مألوف الحياة اليومية، بأسلوب بسيط واضح يدع المشهد يدل على نفسه في وضوح .

نتائج :قدمتُ فيما سبق قراءة لقصص لأربع عشرة كاتبا. أربعة منهم كاتبات، إحداهن ابنة لأحد الكتّاب الرجال. ولابد أن نقول إن عدد الكاتبات ليس كبيرا، والنسبة التي يمثلن ليست كبيرة كذلك : ٤ : ١٠ . ولكن العدد القليل لايزال يكفي لأن نتكلم عن المجتمع البورسعيدي الذي يتمتع بقدر من الحرية، والتحضر، تسمح لفتياتنا ونسائنا الكريمات أن يمارسن الكتابة ويحقق وجودا ملحوظا . وكنتُ أريد أن أفحص علاقة القصص بالمكان الجمالي فيها، وما فيها من حركة تشغل مساحتها السردية . وكنتُ أخشى أن كثيرا من الناس يلحظون أن الكاتب البورسعيدي، ككل بورسعيدي، تمتلئ نفسُهُ بدوافع وطنية جارفة، بفضل التاريخ الوطني للمدينة، وتلك الدوافع لا مفر لها من أن تجعل كتابته مسكونة ببورسعيد، وببورسعيد وحدها، وأنه لا يستطيع أن يرى إلى العالم إلا في ضوء البيئة القريبة التي تحيط به ، ويأوي إليها. هذه الفكرة جديرة بأن نراجعها، ونشك في صحتها، والشك فيها أولى من تصديقها؛ فالكاتب البورسعيدي كأي

كاتب لا بد له من أن تتنوع اهتماماته، فيكون منها ما يخص مدينته، وما يتجاوزها بغير أدنى شك. وعلى الرغم من أن هذا بديهي، فإن الإلحاح على وطنية البورسعيدي، وقرنها بفكرة الارتباط بالمكان، وتحويلها إلى منفذ خفي لفكرة المحلية، وجعلها تتخفى وراءها، أمور تتطلب أن نراجعها ونختبرها ونتحقق من صوابها وعوارها. والسبيل إلى هذا الاختبار والتحقق ينبغي أن يكون عمليا تحليليا نصيا. كانت الورقة الحالية قراءة لاثنتين وعشرين قصة، كتبها أربعة عشر كاتبا. وتلك عينة عشوائية لاتحصي كتاب القصة في بورسعيد قطعا؛ فليس فيها أحمد عوض، أو السيد الخميسي، أو ابتهال سالم، أو الكتاب الآخرون والكاتبات الأخريات الذين ينتمون إلى بورسعيد على أنحاء متفاوتة من الانتماء. ومهما تكن العينة عشوائية، مرتبة بمعيار ترتيب خارجي هو الترتيب الألفبائي، فإنها بوفرتها، وبكثرة كتابها، تفي بالحاجة، وتكفي إثباتا لما نريد من فروض. بعض هذه القصص الاثنتين والعشرين يعود بنا إلى البيئة البورسعيدية ، كأنه مصداق للفرض الذي يقرن الكاتب البورسعيدي ببيئته وحدها، وإن يكن، على الحقيقة، لن يثبت أن الكاتب البورسعيدي يقتصر خياله على بيئته حتى يثبت لنا أن العينة كلها لم تغادر هذه البيئة إلى غيرها، وواضح أن القول إن بعض هذه القصص وحده قد جرت أحداثه في بورسعيد قول دال دلالة واضحة قاطعة على أن البعض الآخر لا تقع أحداثه في المدينة الكريمة، وأن الكاتب البورسعيدي، من ثم ، ليس محصور الخيال في مدينته لا يعدوها.

تحضر بورسعيد حضورا بارزا في قصص :

١- أحزان بائع متجول لإبراهيم راجح، وهي تختص بإبراز عالم السوق، وبورسعيد تشتهر بالتجارة، خصوصا بعد إقامة السوق الحرة التي لم يعد لها الأثر القديم على حياة الناس فيها. والبائع في القصة لا يمثل السوق الحرة، بل يمثل السوق العادية وباعة الشوارع البسطاء على وجه التحديد .

٢- قراءة جديدة لحكاية قديمة لأسامة المصري ، وهي تتعلق بإصرار أهالي بورسعيد على التخلص من تمثال ديلسبس لأنه يمثل الاستعمار والسخرة لا التاريخ الوطني. وتستدعي القصة ملامح من تاريخ

المدينة، ومن ردود الأفعال حول رفع التمثال، بين منكر للرفع، ومؤيد له.

٣- لم يعد لي غير هذه المدينة لزكريا رضوان ، وهي تنتقل من قصة حب لفتاة يريد الزواج منها إلى الحرب، والهجوم على المدينة، واضطرار بعض السكان إلى التهجير عنها، وإصرار المروي عنه على البقاء فيها على الرغم من أنه قد فقد طائفة من أحبابه في الحرب.

٤- مقعد في الهواء لمحمد العباسي، وهي تمثل تداعيا للذكريات الحلوة عن الحياة الاجتماعية العامرة بالمحبة في مدينة هي حتما بورسعيد، وإن تكن هذه الحياة الاجتماعية لها نظائر كثيرة في المدن المصرية المختلفة. أتصور أن أربع قصص تختص وحدها بحضور صريح للمدينة وليس احتماليا من بين اثنتين وعشرين قصة نسبة قليلة ، أقل من السدس، وتبرهن على أن الكاتب البورسعيدي متعلقٌ بمدينته، محبٌ لها، ولكنه ليس محصورَ الذهن فيها بأي حال من الأحوال. وملحوظ على القصص الأربع أن المكان فيها فضاءٌ واسعٌ مفتوح، هو غالبا الشارع حيث يتجمع الناس، ونرى حركة الجماعة آيبة ذاهبة، بائعة شارية، راكبة ماشية كذلك.ويُعَدّ المكانُ المفتوحُ الفياضُ بالحركة هو الأمر المشترك بين القصص المختارة. وهو في القصص الأربع السابقة مدينة ، أضيف إليها قصة المدينة وجد وغواية لمازن صفوت، وقد اختصت وحدها بأنها تتعلق بمدينة القاهرة تحديدا، وتمثل علاقة بين المروي عنه والعاصمة بخاصة. وعدا هذه القصص الخمس لم يكن الفضاء غير مديني بوضوح تام إلا في قصتين: الأولى قصة الحصاد لإبراهيم راجح، وأحداثها تقع في حقل ليلا، والأخرى قصة الحدود لعبد الناصر حجازي وتتعلق بالثأر بعد مقتل الإخوة الثلاثة وتواطؤ العمدة مع الأخ الأكبر لكي يمنعا المروي عنه من نيل الثأر ممن قتلوا إخوته وتركوا جثثهم ملقاة عند الحدود (تحتمل القصة تأويلات سياسية تتعلق بسياسة السلام والانتقام للشهداء المصريين). عدا هذه القصص يغلب على القصص الأخرى الأجواء المدينية أو شبه المدينية. وفي بعضها يبدو المكان مغلقا كما يبدو في قصة التابلوه الناقص لجمال قاسم؛ فأحداثها تقع في فصل، والأطفال يرسمون حمامة السلام ، ولكن الغارة التي يرتجف الأطفال لها تَفتَحُ الفضاءَ حسيا وتخيليا على فضاءِ المدينة التي تتعرض للهجوم، فينكسر

الإحساس بحجرة الفصل المغلقة على طلابها، ويتحول إلى إحساس بمدينة كاملة تُهاجَم. والجامعُ بين المكان المديني، والمكان القروي، أنهما مكانٌ واقعيٌ ، أعني أن القارئَ يتلقى المكانَ في هاتين الحالتين بوصفِهِ مكانا يشبه المكان المألوفَ الذي يعيش فيه حياته العادية وإن يكن المكان، في حقيقته، مكانا متخيلا يعيش داخل نص أدبي. وفي مقابل المكان الواقعي: المديني والقروي، نرى في بعض النصوص مكانا تخيليا لا يستطيع القارئ أن يتلقاه بوصفه مكانا واقعيا وإنما يتلقاه بوصفِهِ مكانا يُفتَرَضُ فيه أنه لايكون في الحياة الآن، أو هو مكانٌ افتراضيٌ تجري فيه الأحداث. هذا المكان الافتراضي غير الواقعي قد يكون سحريا، وقد يكون شبيها بالواقعي ولكنه يخرج عن حدود المألوف.

فالمكانُ في قصة الفارس لجمال قاسم يبدو سحريا لأنه يتحدث عن شخص يتخلق من تكوّنِهِ نطفة إلى تكامله شخصا مريدا، ويغيب تحديد المكان، ووصف ملامحه، فيصير تجريدا سحريا مهما يكن معناه يؤول في فعل القراءة إلى مصر، بقدر ما يؤول الفارس إلى جمال عبد الناصر، فإن صورته التي تُستَمد من مصر تتخذ سمتا سحريا هو الفيصل في تحديد طبيعة المكان صوريا، وشكليا، أما تحديده دلاليا فيؤول إلى الوطن الواقعي حتما. هذا النمط من المكان الذي يتخذ سمتا تجريديا يؤول إلى الوطن يتكرر في قصص أخرى. أراه في المارد لسوسن عبد الملك وهي تطوف بالبلاد تروي على الناس حكايتها المريرة، ثم تغني للمصابيح في فعل سحري يؤكد سحرية المكان النصي. كذلك الأمر في رغبة للكاتبة عينها فهي تطوف البلاد بحثا عن شيءٍ جديرٍ بأن تبصق عليه فلا تجد إلا خريطة العالم آخر بحثها. وينفصلُ المكانُ عن فكرةِ الوطن مراتٍ حين تكتسب القصة طابعا رمزيا شأن المكان في قصة مرآة بحجم وجهٍ واحد لعبد الناصر حجازي التي تجعل شخصية العيسوي صورة للتسلط والهيمنة حتى أن الناس لايرَوْن ذواتهم في المرايا، لا يرَوْن سواه، وسحرية حدث حلول وجهٍ واحدٍ في المرايا التي تتصل بالدلالة الرمزية للنص تجرد المكان من واقعيته وتحوله إلى مكان افتراضي لا تختص دلالته بوطنٍ دون وطن. وفي رفض لقاسم مسعد عليوة- وهي واحدة من قصصه العميقة – يتجرد المكان من واقعيته لأن إشراف الجد على الموت – فالأب بعده – مع تعلق النظر

ببندول الساعة وعقاربها يجعلان المكان فضاءً رمزيا لفكرة الموت واتصالها بحركة الزمن، وهيمنتها على تعاقب الأجيال، وتتولد عنه قراءة لا تختص بوطن محدد مسمّى. كذلك يكتسب المكان في المغنواتي طابعا رمزيا دالا على معنى الحب، وقد ضمت الأحداثُ أميرة، ووصيفات، وملكا، وقصرا ملكيا، وتحول المغنواتي في مقهى الموال. والجميزة التي يلتقي عندها الحبيبان إلى دوال تحيط بصورةٍ قديمة تسكن الحكايات القديمة عن الحب والأميرة ، وهو مكانٌ غير سحري لكنه افتراضي لايحيل إلى مكان واقعي محدد بقدر ما يحيل إلى نفسه، ويكتسب معناه من الدلالة الرمزية على فعل الحب الذي يجتاز العوائق والصعاب. وبغض النظر عن طبيعة المكان : واقعي (مديني أو غير مديني، مسمى أو غير مسمى)، أو افتراضي (سحري أو رمزي)، فإن المكانَ يرتبط بالدلالة ارتباطا عضويا يمكن صياغته قانونيا، فواقعي المكان تزداد بازدياد الدلالة الواقعية التاريخية، أو السياسية، أو الاجتماعية، التي تحيل إلى مكان معروفٍ، أو إلى طبيعة الحياة الاجتماعية المعروفة. يكفي أن أمثّلَ بقصة إنهم يأتون ليلا لمحمد الأقطش، فطبيعة المعتقل ، ومكاتب التحقيق لدى مباحث أمن الدولة ، أنها أماكن غامضة، ربما لايعرف داخلها مكانها من المدينة، وطبيعة المكان الذي يعاني فيه المخاوف الدائمة من مهانة الاعتقال، وهو بيت المروي عنه، أنه مكانٌ واقعيٌ يخلو من الغموض، ولكن شعور الخوف، والترقب، والإحساس بأن الجنود قد يداهمون البيت في أي وقتٍ من الليل، يُضفي على المكان سمتا يبدو فيه كأنه غير واقعي. فإذا التفتنا إلى الدلالة السياسية الواقعية التي يدل عليها النصّ أدركنا أن المكان تتضاعف واقعيته بأثر هذه الدلالة السياسية، ولا يستطيع القارئ أن يقرأه ولا يحضُر في مخيلته الوطن حضورا قويا مباشرا. وإذا قارنا هذه القصة بقصة قاسم مسعد عليوة رفض فإننا نجد أن دلالتها غير السياسية، وغير المقيدة بمجتمع دون غيره، والتي تتميز بطابع عام إنساني، وتحلق مع أفكار الزمن، والتعاقب الجيلي، والموت، تقلل واقعية المكان، وتبث فيه شيئا ما من السحرية لا تحتاج إلى أحداثٍ خارقة لكي نحس بها. وهكذا يؤثر النظام الدلالي على طبيعة المكان السردي تأثيرا ملحوظا . كذلك يؤثر على المكان طبيعة التقنيات المستخدمة في كتابة النص. ويمكن القول إن القصص المعروضة تنطوي على

نظامين سرديين مختلفين : الأول السرد الواقعي الذي يروي الأحداث المحددة الواضحة ، والآخر السرد الغنائي الذي يستخدم فيه الكاتب لغة تعبيرية وجدانية تتصدرها المشاعر، والحياة الوجدانية، وتكتسب أهمية تفوق أهمية الحدث.

يبرع في النظام الأول إبراهيم راجح ويبلغ به حدّ الحبكة- بالمعنى التقليدي للكلمة - في الحصاد ونحن نُفاجأ بأن القتيل ليس الذئبَ ولكنه الكلبُ الذي كان ينبغي أن يطرد الذئبَ. ويبرز هذا الأسلوب السردي عند صلاح عساف في القصتين اللتين مرتا بنا، وعبد الناصر حجازي في الحدود ، وزكريا رضوان في لم يعد لي غيرهذه المدينة ، وكذلك محمد الأقطش، ومحمد العباسي، ومنى عبد الفتاح، ونورة راجح – وتبلغ بها حد الميلودراما-، وهبة عبد اللاه ، وتجري في هذا المجرى قصة مسعد قاسم عليوة، لاتمنعها رمزيتها من أن تكون سردا واقعيا بمعنى أن يرصد الأحداث التي يروي لا يُطلِقَ التعبير عن مشاعره أو رؤيته. أما النظام الآخر الذي أسميناه بالغنائي، فهو الملموس عند أسامة المصري في قصتيه يوميات رجل ينوي الانتحار ، و قراءة جديدة لحكاية قديمة ، فهو يتحرك في الزمن كيف شاء، ويرتب كلامه بحسب مشاعر الغضب التي تعتريه في القصة، لا بحسب توالٍ محددٍ للأحداث. مثل هذا في الفارس حيث تتبع القصة شعور الحب لهذا الفارس، ونمو حياته، وتواصل تجربته، في كلماتٍ قلائل، تعبر بأكثر مما تحكي. كذلك الشأن عند سوسن عبد الملك في قصتيها المارد ، و رغبة . ومثل هذا في قصة مازن صفوت المدينة وجد وغواية ، التي يعبر فيها النص عن علاقةٍ بالقاهرة لا عن حدثٍ محددٍ تحكيه. وعلى الرغم من أن النصوص المعروضة تخلو من المواضع التي يهتم فيها السردُ بأن يصف مكانا ويرسم له لوحة متكاملة، ويجعل مشهده جليا للعين، فإن النصوص التي يقوم نظامها السردي على أداءٍ واقعي يتبع الأحداث ويقدمها – وقد تكتسب سمتا حكائيا عابرا لعمر تام شأن قصة مقعد في الهواء لمحمد العباسي – تجعل مخيلة القارئ تتولى رسم المكان، وتستحضره بقوةٍ، لأن النص يبدو واقعيا والمكان يتبع السرد، فيكتسب السمت الواقعي كذلك. أما النصوص المعروضة التي تبدو سرديا متوجهة نحو التعبير الغنائي بأكثر مما تروي أحداثا فإنها

تجعل صورة المكان غير ثابتة، غير محددة المعالم، أقل واقعية، وإن يكن النص سياسيّ الدلالة، مرتبطا بمدينة محددة، أو بموطن محدد، أو بمكان محدد، ذلك شأن قراءة جديدة لحكاية قديمة قصة أسامة المصري، فهي ترتبط ببورسعيد تحديدا، ولها دلالة سياسية ترجع إلى رفض البورسعيديين أن تحمل مدينتهم رمزا للاستعمار، والدلالة السياسية تجعل الخيال يستحضر مكانا واقعيا محددا هو بورسعيد، وموقع التمثال تحديدا، ومع هذا فإن السرد الذي يتبع الغضب من التمثال، لا يرصد قصة التمثال حدثا حدثا، بل يتحرك حركة حرة عبر الأزمنة، من الماضي إلى الحاضر، من الخديوي سعيد وبعض أفراد حاشيته، وقصة تسمية المدينة، إلى حاضر يتجادل فيه المثقفون حول رفع التمثال أو وضعه ، وتجعل الحركة السردية الحرة المتنقلة المكانَ غير ثابت الملامح، غير محددٍ، على الرغم من الإحالة إلى مرجع مكاني محددٍ هو بورسعيد تحديدا. بهذا يبدو المكان محددا ثابتا في أفق القراءة من جهة، وغير محدد، غير ثابت، من جهة أخرى. أريد ختاما أن أقرر جملة من الأمور: أولها أن كتاب بورسعيد لا يرتهنون خيالهم لمكان واحد، ولكنهم، مع قوة دوافعهم الوطنية وبروزها، يملكون خيالا حرا طليقا، يفضلون الفضاءات الواسعة والمفتوحة – مثل الشوارع ، خصوصا الشوارع – لأنها، على الأرجح، أدل على الوعي بالجماعة. وهم لا يوقفون كتاباتهم على نوع واحدٍ من الأمكنة، بل يطوفون بأنواع شتى، ويتراوحون بين سرد واقعي يطغى عليهم، يتراوح بين الدلالة السياسية، والاجتماعية، والدلالات الرمزية الإنسانية المجردة، وبين سرد غنائي، توجهه حاجات تعبيرية شعورية، ورؤى خاصة، بأكثر مما توجهه حاجات بناء الأحداث وسردها، وإبهار القارئ بها. قد يكون لي ملحوظاتٍ على بعض العناوين، أو بعض أخطاء اللغة، أو بعض النصوص محدودة الخيال، ولكنها ملحوظات محدودة، في مقابل حب غير محدود لكتاب يحملون بين ضلوعهم هم الوطن، كما يحملون محبة الحياة .

الرِوَايَةُ البُورسَعِيدِيَةُ.. الوَاقِعُ التَارِيخُ الأُسطُورَةُ

أحمد رشاد حسانين
موجه بالتربية والتعليم
عضو اتحاد كتاب مصر

١- عام ٢٠٠٠ و "عبادى" لزكريا رضوان :

نستطيع القول بأن عام ٢٠٠٠ كان عام الرواية فى بورسعيد ، فلم يحدث طوال التاريخ الأدبى للمدينة حتى ذلك العام أن صدر لأدبائها ثلاثة أعمال روائية فى عام واحد ... لقد صدر فى عام ٢٠٠٠ "عبادى" لزكريا رضوان " وعربة تجرها خيول " لحسين عبد الرحيم " و "النوارس تعود إلى بورسعيد " لحسن ريحان ، ولقد أبدى المجتمع الأدبى قدرا من الاهتمام لرواية "عبادى" لصدورها عن أحد الرموز الأدبية فى المدينة الذين ساهموا فى نشاطاتها الأدبية والحزبية منذ ستينيات القرن الماضى ، وقد صدرت له مجموعتان قصصيتان هما "الرسوة" والعام الخامس " ، كما نشرت أعماله القصصية فى مجلات أدبية معروفة ، كالقصة وإبداع، وترأس نادى أدب قصر ثقافة بورسعيد فى دورته (٩٧-٢٠٠٠ م) ، هذا وقد تم عقد ندوة نقاش موسعة فى شتاء ٢٠٠١م حول الرواية فى إطار الاحتفاء بها، حفلت بالمداخلات والمناقشات و التعليقات الثرية مع ضيف الندوة الناقد الدكتور رمضان بسطاويسى .تقع "عبادى" الصادرة عن فرع ثقافة بورسعيد فى حوالى سبعين صفحة تقريبا من القطع المتوسط ويهديها الكاتب إلى " عم عيد بائع الحلوى بشارع عبادى"❖ ١ وتدور أحداثها على قسمين الأول بعنوان "إمارات العشق" ويتكون من أربعة وعشرين مشهدا ، والثانى بعنوان " أسطورة اليقين " ، ويقع فى سبعة وعشرين مشهدا .

يمهد الكاتب لروايته باية كريمة من آى الذكر الحكيم من قوله تعالى:" أفلم يسيروا فى الأرض فتكون لهم قلوب يعقلون بها........" ❖ ٢

ويختار المؤلف عنوانا دالا لروايته هو "عبادى" ، ذلك الشارع البورسعيدى الشهير الذى يخترق حى العرب ويحمل كل متر فيه معنى من معانى البطولة وتحكى مبانيه وأزقته ، أروع قصص الفداء وتحتل صفحته الناصعة مكان الصدارة فى سجل صمود شعب

بورسعيد لعدوان ٥٦ الثلاثى على مصر.وتأتى الرواية التى تدور أحداثها فى سبعينيات القرن الماضى لتنقل لنا "عبادى" تلك الفترة بحالة أشبه بالبكائية أو المرثية على ما آل إليه حال المدينة...فعبادى هو الرمز ،وعبادى هو النضال .

تنقل لنا الرواية صورا ومشاهد للشارع وهو فى حالات تغيره ومأساة تبدله وتشوه ملامحه .. إنها صور أخرى مغايرة ومفارقة تماما لروح الشارع / المدينة ومعناه .. لقد تحول الشارع الذى ينتمى أغلب ساكنيه لشرائح الطبقة المتوسطة خاصة من الموظفين والمثقفين إلى نموذج مصغر للمدينة التى تشهد تحولات وتبدلات حادة إثر قرار تحويلها العشوائى إلى مدينة حرة وانعكاس غضب سنوات السبعينيات وتوترها البالغ على أحوالها . وفضلا عن مظاهر الكرنفال الاستيرادى الاستهلاكى المحموم الذى عم الشارع والمدينة ،والأبراج العالية التى انتصبت على أنقاض كثيرة من مواطن الذكرى ، ونطحت سماء الشارع الوادعة الصافية ، فقد شهد الشارع / المدينة ظواهر أخرى مختلفة من القمع السياسى تمثلت فى نفى الآخر وإسكاته ، بل مطاردته وتزييف الانتخابات وصعود قوى طفيلية غريبة لا لون لها ولا فكر، مصحوبة بأسباب القوة والنفوذ ، على إثر حالة من السيولة المادية الغزيرة ، وتراكم رأسمالى مفاجئ ، وتحالفات غير شرعية مع رموز للسلطة السياسية ، هذه الرموز التى رأت المرحلة مواتية لتحقيق أحلام الثراء والوجاهة الاجتماعية قبل أن تترك مناصبها ويحل محلها مماليك آخرون .. فى الوقت الذى انزوى فيه فقراء المدينة وضحايا التحول الحاد من أبناء الطبقة المتوسطة ومثقفيها، يشهدون فى أسى عميق ، مصرعها المرحلى فى حزن دائم وقلوب كسيرة وإحساس مؤلم بالعجز عن فعل شئ لإنقاذها ، تحت ضربات إجهاضية متواصلة من السلطة وتهميش ونفى من القوى الجديدة الصاعدة للمثقفين وأصحاب المصلحة الحقيقية ..... عالج زكريا رضوان مثل هذه الظواهر والحالات والتحولات التى شهدتها المدينة فى انطلاق سردى حر، بمشاهد متنوعة متجاورة ، تتحرك وفقا لحركة وعى الراوى التى تنتقل بين ضمير المتكلم وضمير الغائب وسط حياة المدينة من حارة إلى شارع إلى حى ، ومن مشهد أو موقف فى حياة الراوى ومشاهداته وخبراته ، مجسدا آرائه ومشاعره ، هو وبعض أبناء جيله من

مثقفين وجنود سابقين ، خرجوا من حرب الاستنزاف وحرب اكتوبر عائدين بخفى حنين ، ووقعوا فريسة أوهام كاذبة فى جنى ثمار سنوات المعاناة ... نقلت لنا مشاهد الرواية هذه المعاناة من اختناق ومضايقات ومطاردات تعرض لها الراوى الذى كان يعمل بالتدريس فى مدرسة ثانوية، مضايقات تعرض لها هو وزملائه سواء فى عمله أو عند ممارسته لأنشطته السياسية والفنية مع زملائه فى الكتابة والمسرح ، وذلك من خلال شخصيات محدودة هى : الراوى ، الأستاذ يحيى وأصدقائه حسب مساحة كل منهم فى الظهور فى أحداث الرواية وهم ❖ ٣ : امتثال ، عبد الحميد، زهير، ثم ابراهيم الزينى وبعض الشخصيات الثانوية الأخرى ، وتحركت الأحداث ما بين بورسعيد والقاهرة ومواطن الهجرة فى رأس البر وعزبة

البرج وقرية الشعراء بدمياط ، ويعود السرد إلى زمن أسبق حين كان الراوى مجندا فى صحراء الفيوم يتدرب فى لفيح قيظها وشمسها المحرقة على عبور المانع المائى ، ثم نراه فى القاهرة من خلال قصص الأصدقاء وذكرياتهم، وتأخذه هذه الذكريات معهم لنشاهد مظاهرات الطلبة فى ١٩٦٨ احتجاجا على محاكمات الطيران الملفقة ، ويعود السرد بنا إلى بورسعيد حيث أحداث ٢٤ ديسمبر فى قصر الثقافة وانتفاضة ١٨ ، ١٩ يناير .. ورغم كثرة الأعمال الروائية التى تناولت حقبة السبعينيات واحتقانها الحاد بمظاهر الغضب الشعبى والطلابى وبداية صعود العنف والصدام مع الاتجاهات الإسلامية، وفوران الشارع المصرى والبورسعيدى أثنائها ، سواء قبل حرب ٧٣ أو بعدها إلا أن عبادى اتسمت وسط هذا الكم من الروايات بما يلى :

- قربها من نبض الشارع البورسعيدى وظروفه.
- أسلوب سردها ولغتها.
- حرفية بناء المشهد فيها ، حيث وضح استثمار الكاتب مهارته المعهودة فى بناء القصة القصيرة إلى الدرجة التى يسهل معها تحويل معظم مشاهد الرواية إلى قصص كثيرة محكمة المبنى مستوفاة المغزى والمعنى. أما أسلوب لغة السرد ، فقد اتسم بتوازن لغوى لافت للانتباه ، وتجلى هذا التوازن فى عدة مستويات ، سواء على مستوى تضافر السرد و الحوار أو تداخل السرد الفنى التأملى مع الأغنية والموال ، فى عرض يسرى من زخم المشهد ودلالته ، أو على مستوى التراوح بين

اللغة المحلقة وأخرى وصفية مكثفة وتبرز مواطن الشاعرية اللغوية خاصة فى المواقف التى يحتمل فيها المونولوج الداخلى للشخصية تعبيرا عن دواخلها ، أو إفضاء بعشقها وعواطفها ، بينما لغة السرد الوصفى المقتصدة تأتى محملة بروائح المكان وأشواق الإنسان ، حين تسرد مشهدا تتفاعل فيه الشخصيات أو تتنازع مع الحدث والموقف .. وهكذا يبدو عالم عبادى حيا نابضا بين السردى والحوارى ومزجه التلقائى بين الفصحى والعامية الأتية فى موضعها تماما ، لتمنحنا مزيدا من الإضاءة لجوانب من الشخصيات ومستواها ورؤاها .وتصل أحداث الرواية بالشخوص إلى ما يشبه محصلة الناتج العام لأوضاع الطبقة المتوسطة فى نهاية السبعينات وأوائل عقد الثمانينات ، حيث الانتهاء إلى حالة من الإحساس بالضياع و الفقد او التفرق والشتات ، أو قل محاولة البحث عن دروب جديدة لمواصلة مشوار الحياة.

وتبقى ملحوظة لا أخفى أنها يمكن أن تثير شيئا من التساؤل حول ترتيب فصلى الرواية ، خاصة من قبل القارئ العادى الذى يفترض فيه أنه يتلمس الأحداث ويعايشها وفقا لوقائعها الزمنية والتى تستوجب تبعا لذلك أن يكون الفصل الثانى قبل الأول ، ففصلها الأول . إمارات العشق . تقع معظم مشاهده فى فترة السبعينات بعد الحرب والعودة من التهجير، بينما فصلها الثانى أسطورة اليقين تتناول مشاهده . أحداث وقعت قبل هذه الفترة ، مثل مشاهد فترة تجنيد الراوى أو مشاهد تجسد الحنين إلى البلد أثناء فترة التهجير فى رأس البر، أو تلك التى تتعرض لآثار تعرض المدينة لبعض الغارات الجوية أثناء الاستبقاء ويأتى المشهد السابع عشر متصلا بنهاية حرب اكتوبر ومباحثات الكيلو ١٠١، ثم يعود السرد تارة اخرى إلى أواخر السبعينات ويطلعنا على تفرق شخوص الرواية وانسحابها من حومة الواقع وتعقيداته تحت وطأة أحاسيس طاغية بالهزيمة والانكسار.وإذا جاز لنا أن نتحدث عن روايات تناولت هذه الفترة لأدباء عاشوا فى بورسعيد وأقاموا بها ردحا من الزمان ، فانتسبت أعمالهم للمدينة بحكم الإقامة ، وتصوير الظرف حينئذ ، ففى هذا الإطار يمكن الحديث عن رواية " نوافذ زرقاء " للكاتبة ابتهال سالم ، والتى أصدرتها فى سلسلة كتابات جديدة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠٠٠ م ترصد فيها اضطرابات الحركة الوطنية و الطلابية وزحف الطفيليين لانتهاب ثروات الوطن وسقوط

الفرد تحت وطأة الغلاء الفاحش وعجزه عن تلبية حاجاته الأولية، مما أدى إلى تشوهات انعكست على أبطال روايتها خاصة شخصية الراوية حيث سردت بأسلوب يجمع بين ضميري المذكر والمؤنث في إشارة إلى بطلة الرواية المسماة " بهلول " .. إنها ازمات الواقع السبعيني الذي جعل البطلة في حالة ازدواج بين طبيعتها الأنثوية وطبيعة الأدوار الذكورية التي فرضتها عليها أزمات الحياة حيث كانت ترعى بيتها وطفلها وتشارك في المناشط السياسية في وقت واحد ، وكأن نوافذ زرقاء تقول عن أواخر السبعينات إن الحرب لم تنته بعد، وقد تحولت معاناة الحرب إلى معاناة أشد مع الإصرار على مواصلة الحياة.

٢- حسين عبد الرحيم و"عربة تجرها خيول"

في نفس العام الذي صدرت فيه "عبادي" لزكريا رضوان وهو عام ٢٠٠٠ وقرأنا فيه نوافذ زرقاء لابتهال سالم، أصدر أيضا الروائي القاص الشاب "حسين عبد الرحيم " روايته "عربة تجرها خيول " عن سلسلة كتابات جديدة الهيئة العامة للكتاب، وهو شاب عرفته الأوساط الأدبية في القاهرة حيث استقر فيها بجهده الواضح وحركته الدءوب مدفوعا برغبة قوية في التواجد والحضور وسعى مثابر للنشر وطرح أعماله للمناقشة في ندوات ومحافل أدبية لها وزنها ومصداقيتها،وقد نشرت للكاتب عدة قصص قصيرة في دوريات أدبية عدة، كما نشرت له مجموعة قصصية في سلسلة إبداعات بعنوان المغيب عام ٢٠٠٢ ، وأخيرا صدرت روايته الثانية " ساحل للرياح" في سلسلة كتابات جديدة أيضا ، في العام ٢٠٠٤ م.

وهي الجزء الثاني من ثلاثية روائية حول بورسعيد مدينة الكاتب ومسقط رأسه، وتطرح "عربة تجرها خيول" ماهية الاغتراب على نحو شمولي من خلال استحضارها حدثا تاريخيا بعينه وهو حدث حفر قناة السويس وافتتاحها بحضور الإمبراطورة "اوجيني" في معية الخديوي اسماعيل يلقي فيها الراوي الضوء على مدينة أسطورية متخيلة مقصود بها جغرافيا مدينته بورسعيد، وتأتي هذه الرواية التي تقع في عشرين مقطعا من القطع المتوسط مؤلفة لسبع وتسعين صفحة ، لتعيد إلى الأذهان تقنية تيار الوعي في الرواية المصرية حيث الشتات والاغتراب الدائم في الأزمنة والأمكنة المتداخلة ، يؤلف سردها أيضا كتابة متداخلة النوع بين النثري والشعري وعبر أجواء من الفنتازيا

وروح الأسطورة ، يمزج الكاتب بين ماضى بورسعيد وآنيها ومتخيلها من وحى فيوضات سردية تنم لأول وهلة عن مهارة حكائية وخصوصية لغوية تراثية حميمة ، وخيال محلق ينتمى لأجواء ألف ليلة وليلة ومقاباسات أبى حيان التوحيدى .فبدا الكاتب يعزف ألحان نص روائى على أوتار من التراث الصوفى والنص القرآنى والحكى الشعرى الفصيح والشفاهى ، أنه يوظف أدواته هذه مستعينا بجمالياتها فى استحضار بانوراما إنسانية لقصة أطول معركة ارتبطت بحياة مصر المعاصرة ، وهى قصة حفر قناة السويس ، يرويها على لسان راويه " ونيس" ، من وسط جموع العمال والنساء والأطفال ، فى الشوارع والخيام والمقاهى ، ومن البحر، بسفنه وقواربه ، والليل ، بحكاياته وأساطيره ، كل ذلك بعين مدربة تلتقط التفاصيل ، وبحس تاريخى يعيد قراءة الأحداث وعينه على الآنى ، وحدسه صوب المتخيل الأتى ، والراوى " ونيس" لم يكن اسمه المتردد كثيرا فى الرواية ، وفى روايته الثانية أيضا ـ حيث ذكريات الهجرة وسنوات ما بعد العودة ـ لم يكن تردد هذا الاسم واختياره مجانيا فهو فى الأصل اسم أخر ملوك الأسرة الفرعونية الخامسة التى حكمت مصر من ٢٩٦٠- ٢٨٣٠ ق.م .

بنى ونيس هرمه ليكون مثواه الأخير فى "سقارة" فى الناحية الجنوبية لهرم زوسر، حيث وجدت مكتوبة على جدرانه نصوص من " متون الأهرام " أو" التوابيت " التى اكتشفت على يد عالم الاثار" ماسبيرو" ، والنصوص عبارة عن شعائر جنائزية ، وتعاويذ وأناشيد دينية تدور حول طقوس التحنيط والجنازة الملكية وصعود روح الملك إلى السماء فى ملكوت الاب إله الشمس "رع" .. يستدعى الراوى بهذا الاسم الضارب فى عمق التاريخ روح الحكى المبثوثة فى متون الاهرام" واصلا إياها بحكاية جده عبد الرحيم الكبير، الذى عاصر ملحمة حفر القناة ، برؤية الراوى المعاصر ونيس حفيد الملك الفرعونى والجد عبد الرحيم الكبير، ويتحدث عن خيام المصريين وأكواخهم التى ضربت حول المدينة اثناء الحفر، وعن عربة ذات خيول ليست هى فقط عربة الخديو الملكية التى كانت تجوس خلال ديار المدينة الوليدة أثناء الحفر، بل هى دال اكثر شمولا وامتدادا ، مدلولاته كل عربات أنظمة السخرة ، التى ما فتئت تتناوب لينهش راكبوها الغرباء جسد الوطن ، وتستحل خيراته وأرزاق أبنائه ، منتهكة روح الوطن وأمنه وسلامه

النفسى ، وكم كان ونيس الراوى وجده الكبير الذى قبعت جثته فى رمال جنوب مصر يتوقان إلى حياة جديدة إنسانية مشرقة ، خاصة مع انخراط الجد فى ملحمة الحفر ونشوء مدينة جديدة كان يمكن أن تكون لأهلها مدينة الأحلام المتحققة .. إن أحلام آلاف العمال النازحين من كل بقاع الوطن المجلوبين للسخرة والعمل كأجراء على أرضهم وأرض أجدادهم - تتبدد فى ظلام المدنية التى غدت مدينة لحفنة من الصعاليك المغامرين من الأجانب والأغراب ، حيث خلف عجلات عرباتهم واقعا مسحوقا ، ويحاول ونيس الإمساك بتلابيب مدينته السبية الجميلة، التى شردته بين البلدان ، هذه المدينة التى تملك سحر كل المدن المتوسطية ، وأبدعها البحر ، عروسا ولا تتبدى أمام الراوى سوى طيف عابر مراوغ لا يستطيع الإمساك بخيوطه المتأبية .

وتظل المدينة المحبوبة فى تأبيها ومراوغاتها حتى تترك فى النفس والقلب مساحات هائلة من الحنين ، ويحمل غلاف الرواية الأمامى لوحة للفنان الهولندى " فان جوخ " ـ لقنطرة تشبه إلى حد كبير كبرى الرسوة القديم ، بينما يحتضن الغلاف الخلفى آخر مشهد من مشاهد الرواية ، حين قدمت سفينة الإمبراطورة أوجينى لحضور حفل الافتتاح .وأدرك الراوى ونيس أن لا أحلام ولا فلاح ، فخلع قميصه وحمل مصباحه القديم وراح يسير على شاطئ طويل ، يمر مغتربا بكافة المدن والبطاح .يقول ونيس : " سكبت الكيروسين ، فوجدت خيام كثيرة سوداء .. متراصة فى طابور طويل ممتد حتى جزيرة الفرما القديمة .. ولاحت لى المقاعد الخشبية هزازة وخالية ، ووجدت الغرباء قادمين من الأطراف .. صرخت .. ردونى لبلادى ، فقال القائل أسع وحدق فى الوجوه ، إطلعت ووجدتهم مضطجعين على الكراسى يضحكون سألت عن الشارع العرضى ، فواصلوا الضحك ساخرين وولوا مدبرين .. تركوا الخيام ولم أتبين ملامحهم .. ودنت نجمة وحيدة من سماء رمادية تدلت وهاتف يهتف بى : انهض ياغلام فالمدينة قريبة .. ورميت المصباح وسط الطريق ، وأشعلت سيجارتى ، وسال الغاز وطالت ألسنة اللهب خيمة السماء ، وسقطت النجمة كرات نارية منثورة حطت على المنازل ، فصرخ الأهالى وتهاوت الشرفات حاملة أجسادا أدمية وملابس رثة ودما غزيرا .. وسمعته يؤذن بأسى وحرارة .. الشاطىء بعيد ، سرى الصوت بالأذن فاخترق الحواس وغاص

بالذاكرة ، فاجتررت ولم أتبين " ❖٤. إنه المشهد تقريبا الذى بدأت به الرواية حين تحرك سردها حركة دائرية مع تيار الوعى متدفقا مع صوت الأذان الذى يصفه المشهد الأول من الرواية ، بأنه " يلح على الأذن .. يخترق الحواس .. ينبش ذاكرتى فتتوهج المخيلة .. من أين يأتى وكيف يمضى ، ويسرى سريان الدم فى العروق ، يقذف الحمم كلمات ، تتشظى ، فتقلب الكيان ، ويحس القلب بثقل الوطء ، ولا مناص ، فرار وفرار ، توق وتحليق وتقليب فى الأزمنة وسرد للخطى والأسفار " ❖٥. إن قصة حفر قناة السويس التى استغرقت عقدا واحدا من الزمان ، ولا تمثل سوى مجرد لحظة بالنسبة لتاريخ مصر الطويل الممتد إلا إنها فيما يبدو كانت لحظة حافلة ، سواء من منظورها التاريخى أو منظورها الجمالى.. فهى تاريخيا ذات تداعيات وآثار ونتائج ثقافية واستراتيجية، اقليمية ودولية ، وربما حتى هذه اللحظة . وهى جماليا لحظة زاخمة مفعمة بمعطياتها وتجسيداتها الأدبية والفنية والإنسانية عالية القيمة ، عميقة الدلالة ، وهو ما جعلها مصدر إلهام وإبداع ، ومادة خصبة لكثير من الأعمال الروائية والفنية ومنها رواية "عربة تجرها خيول وربما يبرز فى هذا المجال بوضوح رواية "أيام القبوطى" للكاتبة الصحفية القاهرية " سهام بيومى" التى صدرت لها عن دار الهلال فى يوليو ٢٠٠٤م ، وحازت عنها جائزة " اتحاد كتاب مصر" فى عيده الكبير بمناسبة مرور ثلاثين عاما على إنشائه. والرواية تقع فى أكثر من ثلاثمائة ، صفحة وتعالج قصة حفر قناة السويس وبدايات نشأة المدينة، بل تذهب إلى الوراء بعيدا حيث الفرما و تنيس والأساطير التى نسجت حولهما ، وتقف طويلا قبل نشأة بورسعيد الحديثة حين كانت فى الأصل مجموعة متناثرة من قرى الصيادين تحف ببحيرة المنزلة ، أو تلك التى تقع على الشاطئ غرب المدينة ، بدءا بقريتى الجرابعة والمناصرة حتى قريتى شطا وعزبة البرج عند المدخل الشمالى لمدينة دمياط .

ورواية سهام بيومى الحافلة أيام القابوطى ، ذات العنوان الفرعى "الرؤية والمتاهة" هى فى الحقيقة ضفيرة من نسيج رائع ، شكلت المؤلفة خيوطه ببراعة واقتدار، من منابع ومصادر رسمية ، تاريخية وجغرافية من جهة ، والمصدر الشفاهى من جهة أخرى ، وإن كان مصدرها الشفاهى أكثر غزارة وثراء ، ويعد العمود الفقرى لبناء

أحداث الرواية ، وينم عن اقتراب حميم ومعايشة لصيقة بالبيئة ، أناسا ومكانا.. والمعروف أن الكاتبة أنفقت ما يقرب من عشرة أعوام عاكفة بدأب على جمع مصادرها ، مثابرة على كتابة روايتها حتى خرج هذا العمل الجدير بالتقدير معتبرا من أكثر الأعمال الروائية ـ حيوية وإبداعا ، وإحاطة بحكايات ما قبل بورسعيد ومجئ الكومبانية (شركة حفر قناة السويس) ، وما هب مع مجيئها من رياح التغيير التى عصفت بالفرما وقراها ، كما عصفت بأمن هذه المنطقة الوادعة واستقرارها .وكان عنوان الرواية الفرعى "الرؤية والمتاهة" موفقا إلى حد كبير، حيث اختارت الكاتبة الرؤية الأكثر واقعية والأعمق إنسانية ، ذلك لأن رؤى الحفر والنشأة تعددت وتباينت ، خضوعا لوجهات النظر والمصالح المتباينة ، ولكن الكاتبة تنحاز لرؤية ابن البلد الذى شق أجداده هذه القناة بأظافرهم وجرت فيها مياه البحر مختلطة بعرقهم ودمائهم.أما المتاهة فلقد تعددت مظاهرها فى الرواية، فكان هنالك متاهة ما بعد طوفان التنيس وغرقها فى قاع البحيرة ، يوازيها متاهة أخرى ، هى طوفان الأغراب والأجانب مع مجئ الكومبانية، والحقيقة أن فصول المتاهة والطوفان تظل متعددة مداهمة للمدينة بطول تاريخها مشكلة فيه علامات بارزة وتحولات مفصلية كعدوان السادس والخمسين ، وانتكاسة العام السابع والستين، وتحويل المدنية إلى منطقة حرة.... ألخ هذه الأحداث.وتفترش بحيرة المنزلة الثلث الأول من الرواية تقريبا ، لتكون مركزا للأحداث وأصل ما قبل النشأة الحديثة ، وأيضا البطل الأول فى الرواية - فى حين تبرز الكومبانية مركزا منافسا للأحداث فى ثلثى الرواية الأخيرين ، هذه الرواية التى تقع فى ستة وثلاثين فصلا ، وتتبدى الأحداث مكانا وشخوصا ـ قصة صراع ـ بدأت أولا مع البحر والبحيرة ، صراع من الشد والجذب ،الرأفة والقسوة، الجموح والترويض من أجل الحياة ، من أجل البقاء والاستمرار فى تلك البقعة النائية المجهولة أنذاك من شمال شرقى الوطن ، ثم يتحول الصراع إلى مواجهة بين الإنسان والكومبانية، التى تبنت سياسة السخرة ووضع اليد وفرض الأمر الواقع ، كل ذلك يتدفق بسلاسة ودرامية عالية آسرة تغطى ربما أكثر من ثلاثة أجيال ، يرويها الجد السيد الفرماوى لحفيدته زاهية ابنة السيد القابوطى الذى أطلق اسمه هذا على قرية " القابوطى" التى

ما زالت قابعة حتى الآن فى الجنوب الشرقى من المدينة " عندما حط السيد الفرماوى رحاله فى المناخ لأول مرة هو وسكينة ، بنى بيتا صغيرا من الكيب وقوائم من الخشب بين البحر والبحيرة ، واستقرا فيه .. واستيقظا ذات ليلة ليجد نفسيهما وسط المياه وقد تهاوت قوائم البيت .. لم يتعودا على ثورات البحر وأمواجه ، وصخب البحيرة فى هذا الجانب عند اتصالها بالبحر ، الذى يدفع بأمواجه إليها - عبر أشتوم الجميل .. أعادا بناء البيت بعد ذلك عدة مرات وهو يحاول أن يقوى الدعاءم ، ويثبتها عميقا فى الأرض ، وفى كل مرة كانت الأمواج تجرفه ، أو تسقط القوائم ، إلى أن استطاع أن يسبر صوابة الأرض ، ويبتعد مسافة مناسبة عن الأشتوم ، ويثبت القوائم عميقا بين مجموعة ملتفة من أشجار النخيل التى تنمو بغزارة على الشاطىء .. ومع تزايد عدد المسافرين الذين يفيدون إلى المناخ عبر الشاطىء فى مواسم الحج والتجارة ، يستأنسون بقاطن المناخ ، ويحيطون الرحال ، وينيخون الجمال ، ويستريحون من وعثاء السفر ، ويحصلون حاجاتهم من الزاد ، ليواصلوا رحلتهم إلى أرض الحجاز .. أضاف حجرات صغيرة تحيط بجدران البيت وتفتح أبوابها على اتجاهات مختلفة ، لاستخدامها فى تخزين الحبوب والمؤن والدريس وتربية الطيور وبعض الأغنام " ٦٠. وربما ما زالت هناك روايات تكتب فى بورسعيد، تنطلق أحداثها من نفس تلك اللحظة الزاخمة وتتأمل مسيرة المدينة التى كانت إحدى أهم ما أسفرت عنها تلك اللحظة فارتبط مصيرها بمصير القناة سلبا وايجابا، هذا المصير الذى فرض على المدينة ان تؤدى دورا ملموسا فى رواية كفاح مصر فى تاريخها الحديث .

لقد فرض عليها موقعها الفريد أن تكون على أول خطوط المواجهة ، وأن تبادر بتحمل نصيبها الموفور فى تبعة الدفاع عن الوطن ، وأن تعيش بين الآونة والأخرى فى دورة من الحرب ، والتهجير ثم العودة وإعادة البناء.. أنه قدر المدينة ونوارسها .. النوارس التى يصفها الكاتب "حسن ريحان" فى روايته بأنها تعود إلى بورسعيد.

٣- حسن ريحان و" النوارس تعود إلى بورسعيد"

ربما كانت صياغة الكاتب لعنوان روايته الذى نقرأ فيه " خبر" النوارس بصيغة الفعل المضارع الملازمة للتجدد والاستمرار، منطوية على تلك الحقائق التى ذكرناها آنفا وفيها استشعار بقدر المسئولية أو

مسئولية القدر الذى كتب ـ أن تنخرط المدينة ونوارسها فى أحداثه الجسام .وصورة غلاف الرواية الملونة صفحته بلون زرقة البحر ويظهر فيه سرب من النوارس يحلق عاليا فوق مدخل المدينة الشمالي قبالة الفنار القديم ، ربما تعمق هذه الرؤية ، إذ أن النوارس كانت تنقطع تقريبا عن الظهور والتحليق فى فترات العدوان والتهجير، وكان حضورها دائما مرتبطا بحضور الإنسان والتحامه بالمكان ، حيث حيوية الحركة ودبيب الحياة ووفرة الخير على ضفاف بحرها وقنالها حيث تحط النوارس فى ألفة ومرح ،تلتقط أرزاقها وتصيح بصوتها المألوف ، مشيعة فى الأفق حول المدنية أجواء من البهجة والجمال.

وفى رواية يعكف المرء عليها فى هذا الزمن الصعب ، العجول الملول ، فيقرأ حوالى مائتين وست وثمانين صفحة من القطع المتوسط ، ويحس بألفة مع أحداثها ، بحيث ينهيها فى جلستين أو ثلاث، لا شك أنها رواية لابد أن تتضمن قدرا كبيرا من الفنية والتشويق ، وهو ما يعايشه المرء بالفعل مع رواية حسن ريحان الصادرة عن دارغريب للطباعة عام ٢٠٠٠ م .وحدث الرواية الأساسى ، هو عدوان السادس والخمسين وانتصار بورسعيد، يتناول فيه المؤلف على مقدمة الحدث وخلفيته أطرافا من حياة أسربورسعيدية كانت معروفة آنذاك وفاعلة فى تاريخ المدينة فى حقبة الخمسينيات ، كما يتناول شخصيات شعبية بورسعيدية دارت حولها هالات من أساطير البطولة أحيانا ، وشخصيات كانت مادة لقصص التسلية والترفيه وكوميديا الموقف فى أحيان اخرى مثل : ملك الفقر ، حسن جنزير ، نوال كبريت ، محمود ألمان ،أبو الريش ، على باشا الشافعى، تلك الشخصية الكاريكاتورية التى كانت مثار تسلية وتسرية لأثرياء المدينة. ونطوف مع الرواية بمقاهى بورسعيد الشهيرة : اللوفر ، الاتحاد ، البرنسات ،البليياردو، كازينو بالاس ، ومحلات الغزل ، ورويال ،وجيانولا ، كما ندخل زراريب الخنازير الشهيرة فى حى المناخ، مثل زريبة " ويصا " وزريبة الخواجة " بنايوتى " كما نعيش فى الحى نفسه نبوءة " الحرقة" وبصورة واضحة ، كذلك فى شارع عبادى بحى العرب أثناء احتدام حركة المقاومة فى ١٩٥٦ . وتبدأ أحداث الرواية بمشهد كرنفالى بمناسبة احتفال المدينة بالعيد الثالث لثورة ١٩٥٣ حيث تميز ذلك العيد : " بعودة ملك الفقر لقيادة العرض الشعبى الكبير الذى منع

منه فى العامين السابقين ، لا لشئ إلا لأنه كان يحمل لقب " ملك " ، ويقال إن السلطات سمحت له بتقديم عرضه هذا العام لأن الثورة قوى عودها ، ولم تعد تخشى الملوك ، لكن اشترط عليه الا يلبس الطربوش أو يعلق على صدره الميداليات التى زعم أن انجلترا وفرنسا وتركيا وألمانيا منحتها له لتميزه فى القتال فى صفوف جيوشها جميعا .. لقد فاقت مظاهر الفرحة هذا العام مثيلتها فى العامين السابقين ، فإلى جانب رفرفة أعلام مصر الخضراء بأهلتها ونجومها البيضاء ، وتعليق لافتات التأييد للثورة ـ فقد أقيمت عشرات من أقواس النصر فى الميادين والشوارع الرئيسية ورسمت لوحات ضخمة صورت تحركات الجيش المصرى إلى قصرى عابدين ورأس التين وطرد الملك فاروق ، وكفاح شعب بورسعيد ضد الإنجليز (فى القنال) ، كما توهجت المدينة بأضواء أحالت ليلها نهارا ، فاختفت النجوم ولم يكن للقمر مكانته المعهودة رغم تمامه بدرا ليلة الاحتفال . "وتقرر أن تبدأ مسيرة العرض من ساحة جامع صالح سليم فى الساعة الرابعة بعد العصر، فتوافدت الفرق المشتركة منذ الساعة الثانية لكن الأطفال أتخذوا أماكنهم على الأرصفة قبل ذلك بوقت طويل ، وفى الساعة الثالثة والنصف كانت كل الفرق قد وصلت واتخذت أماكنها فى الساحة ـ استعدادا للتحرك ، وكلف كبار موظفى المحافظة وبعض ضباط الشرطة بالإشراف على تنظيم الفرق وسيرها فى شوارع سعد زغلول ثم الجمهورية ثم ٢٣ يوليو، لتصل فى النهاية إلى ميدان المحافظة حيث أقيم سرادق كبير سيجلس فى صدارته المحافظ وكبار المسئولين والأعيان ..احتشدت الجماهير على أجناب الشوارع فى شرفات المنازل وأسطحها وعلى قمم الأشجار الكبيرة وشخصوا بأبصارهم إلى الاتجاه الذى سيظهر منه ملك الفقر، ومن وراءه الطرق الصوفية والفرق الشعبية المختلفة".٧أن مثل هذه الرواية المكتوبة بروح العشق للمكان ، النابضة بالحب والحنين إلى بورسعيد ما قبل العدوان ـ لجديرة بأن تثير فى القارئ قدرا كبيرا من الاهتمام والتشويق ما يجعله متواصلا مع أحداثها وشخوصها بحالة من شغف المتابعة ، خاصة إذا كان هذا القارئ ممن ينتمون لجيل الخمسينات أو الستينات ، أو قارئ من الشباب لديه رغبة أن يتعرف على قصة مدينته وملامحها فى منتصف الخمسينات من القرن الماضى .

لقد بلغت المدينة بإجماع كل الرواة الذين عاصروها آنذاك ـ ذروة من الجمال والتألق ، فكانت كما يروون ـ جوهرة يأسر نورها المتلألئ قلوب الناظرين، ويخلب سحرها عيون المقيم والوافد ،المواطن والأجنبى، المار بها حين كان يعبر قنالها أو يسير فى شوارعها سائحا لبضع ساعات، حيث تبهره بأضوائها ومحلاتها العامرة وشوارعها المستقيمة النظيفة، وقلوب ابنائها ونفوسهم الصافية المتفتحة للحياة .. لقد ظل هذا الوهج متألقا حتى قبيل نهاية الستينيات حين وقعت الطامة الكبرى بهزيمة العام السابع والستين القاصمة ، فانطفأ منذ ذلك الحين وهج المدينة وتألقها وعاشت بعدها فى دياجير الحروب وعجاج الهجرات ، وتعقيدات الانفجار السكانى بنذذ العودة من التهجير الأخير

وبخبرة روائية تتبنى الواقعية موقفا ورؤية ، و الكلاسيكية بناء ومعالجة ، وبحالة من الوعى وذكر التفاصيل ، يحرك الكاتب خيوط نسيجه الروائى المتشابكة وشخصياته العديدة راويا قصة حياة المدينة على مساحة زمنية لا تتجاوز ستة أشهر فى الفترة ما بين ٢٣ يوليو ١٩٥٦ إلى ٢٣ ديسمبر من العام نفسه حين خرجت بورسعيد فى المشهد الأخير من الرواية تستقبل " قطار النصر" القادم من القاهرة ، يحمل أفواجا من رجال الثورة ورجال السلك الدبلوماسى وقيادات شعبية وإعلامية ، جاءت تهنئ شعبها بأنتصاره وفرحته.ويكون الرواية فصلان ، الأول ، من ثلاثة عشر مقطعا تستحضر هذه المقاطع معها صورة المدينة ، ونرى فيها الملامح العامة لجغرافيتها المكانية والاجتماعية ، وفى فصلها الثانى الذى يؤلفه ثمانية عشر مقطعا نعيش بالتفصيل ومن داخل بيوت المدينة وشوارعها ـ وقائع العدوان الثلاثى وحركة الجيوش الغازية والحركات المضادة المقاومة لها ، التى قادها نفر من أبناء المدينة ، وتنقل لنا ايضا ردود فعل العدوان والحرب وانعكاساتها على الشخصية البورسعيدية ومواقفها بكافة أطيافها السياسية وانتماءاتها الأسرية والاجتماعية .. ويسرد المؤلف أحداثه محركا شخصياته ، محيلا فعل السرد لراوغائب ، يحرص الراوى الضمنى على لسانه ـ كل الحرص – على إيجاد مسافة بينه وبين شخصيات روايته ، بحيث يتاح له مساحة أكبر من رؤية واقعية، تهتم برصد الواقعى لا المتخيل أوالاسطورى .

وشخصية البطل هى الصحفى البورسعيدى " أحمد وطن السرجانى" الذى تسفر مواقفه فى الرواية ، خاصة فى فصلها الثانى - عن استلهام المؤلف لقصته ، من سيرة حياة الصحفى الشهير " مصطفى شردى" ، الذى أحدث ضجة دولية بخبطته الصحفية المدوية على صفحات أخبار اليوم القاهرية بتوجيه من مصطفى أمين ، وطارت صور تحقيقه الصحفى حاملة صور الضحايا وبقع الدماء وخرائب العدوان الذى حل بالمدينة - إلى وكالات الأنباء العالمية ، والأوساط الدبلوماسية فى بهو مبنى الامم المتحدة.وإذا كان الموقف والرؤيا يستدعيان لغتهما، فإن لغة الرواية تنبئ عن حس لغوى يغلب عليه إيثار الأساليب الحقيقية ، أكثر مما ينحو إلى الأساليب المجازية ، فى نفس الوقت تتحرك فيه اللغة فى مرونة وبساطة بين مستويات من السرد والحوار، الإسهاب والإيجاز، العامى والفصيح .

وتبلغ الواقعية مع الكاتب إلى درجة يكتب معها مقاطع كاملة باللغة الإنجليزية فى أكثر من موقف ورد على ألسنة شخصياته خاصة شخصيات الجنود والضباط الإنجليز٨٠.وإذا كان موقف الكاتب ورؤيته الفنية قد أتاح لنا مجالا خصبا للغة روائية ، اتسمت بالوضوح وسهولة الأداء المتدفق ، فإنها فى الوقت نفسه ، أتاحت أيضا مجالا لاختلاف المواقف وتعدد الرؤى وتباينها وسرد ما كان يتردد فى جنبات المدينة من حكايات و أخبار وإشاعات ملتصقة التصاقا حميما بالمجتمع البورسعيدى آنذاك ومحددات ظروفه فى خمسينيات القرن الماضى.لقد تحرك الراوى بين مواقع مختلفة ومواقف متباينة مع حدث العدوان الثلاثى ، وأضفى موقفه وروايته للأحداث قدرا كبيرا من القناعة والمصداقية ، إذ إنه جهد بلغته وضبط عواطفه حتى ينأى عن تلك اللغة الرومانسية المحلقة التى استدعاها ذلك الحدث الجلل ، بهالات من الأسطورية والتهويل ، وحرص إلا تعالج أحداثه سوى الروايات الموثقة والوقائع المشهودة ، فجاءت روايته " النوارس تعود إلى بورسعيد " من أوفى وأدق الأعمال الفنية التى تناولت تلك الفترة الهامة من حياة المدينة (فترة عدوان ١٩٥٦ م)

٤- التجربة الروائية لإبراهيم صالح فى روايتيه" السماء كم هى بعيدة " و "أيام سمان وأيام عجاف"

إذا كانت تجربة كتابة السبعينيات قد جسدت فى إنتاجها الروائى ظواهر من الإحباطات واستلاب الأحلام والانكفاء على الذات بعد أن فرغت سنوات الحرب والاستنزاف من مضامينها وواجهت أجيال هذه الفترة واقعا متحولا لم تستطع أن تتعايش معه ، أو تتكيف فيه ، فكانت ظاهرة الهروب بعيدا عن الوطن بحثا عن الذات وعن رغبات وأحلام موءودة عايشنا بوادر أجوائها في كتابات سكينة فؤاد ، وابتهال سالم و زكريا رضوان ، فإن كتابات الأجيال التالية فى الثمانينات والتسعينيات ، جسدت الواقع أشد قسوة وأثقل وطأة ، حيث تكرست المدينة حينئذ كسوق إنتاجى استهلاكى محموم فى صورة أشبه برد فعل مضاد لحرمان سنوات الستينيات وانغلاقها وهزائمها ، وازدحمت المدينة بالزائرين والمقامرين وراغبى الكسب السريع ، وسادت القيم المادية بصورة مخيفة وداهمت المدينة منظومة من السلبيات فى السلوكيات والقيم ، وتمايزت الشرائح الاجتماعيه تمايزا صارخا طبقا لمقياس أفضيلة أوحد ، وهو مقدار ما يستحوذه المرء من كماليات ورفاهيات الحياة ، وما ينتهبه من مباذل ومساخر ، وما تتيحه له ثروته من فرص ابتغاء المزيد من التميز والنفوذ ، مثل هذه الإفرازات ووسط هذه الأجواء ، تأتى رواية ابراهيم صالح " السماء كم هى بعيدة " الصادرة عام ٢٠٠١على نفقته الخاصة (عن بورت بلاس للطباعة)ـ معبرة عن تواترات إنسانية وحالات من الضيق والتبرم ، وثورات من الغضب المكبوت على واقع يزداد كآبة واختناقا ويعانى علاقات أسرية ومجتمعية وعاطفية محبطة ، تحوطه ظروف دولية توالى عنها سلسلة من الهزائم والانتكاسات والتشرذم الإقليمى تمثل فى غزو الكويت وضرب العراق واحتلاله وعربد إسرائيلية فى المنطقة بلا أدنى حدود من المواجهة أو الردع حتى غدا الكيان الصهيوني قوى وحيدة فى المنطقة أطول يدا وأشد بطشا ... إنها باختصار عقود من زمن الهوان والمذلة والعار ، زمن الإنهيار القيم وتفشى الجريمة والغلاء الفاحش والبطالة القاتلة والجمود السياسي وانسحاق الفقراء وانهيار الطبقة المتوسطة التي بدأت تتداعى فى أواخر السبعينيات ، فكان البحث عن الخلاص والانعتاق سواء بمغامرات الهروب من الجحيم والسفر غير المحسوب بمهالكه ومأسيه ، أو بالانخراط فى جماعات التطرف ، التى هى إحدى أبرز تجليات الغضب الشعبى ، أو الفرار بالتماهى مع عالم

الأساطير والأحلام واليأس، اللذين داخل ظلام عشوائيات نشأت وتكاثرت على أطراف مدن بلا قلب ـ نفوس معذبة وأرواح ممزقة تحلق مع دخان المخدرات وغبار السموم ... بل آلاف وملايين من الضائعين التائهين الذين توالت عليهم عقود ثلاثة من العذاب والفقر القاهر من السبعينيات إلى مطلع الألفية الثالثة وحتى هذه اللحظه.
ولا يزال مسلسل الضياع متواصلا، هكذا بدأت سماء الغيث وسحب الرحمة بعيدة المنال، عزيزة المطلب، مستحيلة التحقق فى رواية إبراهيم صالح " السماء كم هى بعيدة " وفى روايته الثانية أيضا " أيام سمان .. أيام العجاف " الصادرة على نفقة أيضا عن كتاب المرسم ـ دار إيزيس للإبداع والثقافة عام ٢٠٠٤. إن أهم ما يميز إبراهيم صالح فنيا اتخاذه سيرته الذاتية مادة لفنه الروائي، معتمدا فى سرده على بنيه الزمن بكافة معالجته، متنقلا بين أنواع ضمائر الرواى ... وبنية ابراهيم صالح الزمانية تتعدد سواء كانت هى زمن النص الذى يري الأحداث فى إطار رؤيه شاملة تربط السابق باللاحق، أم الزمن النفسى الراصد لمتغيرات وتحولات الذات الساردة عبر مراحل عمرها ونضج خبراتها الحياتية، وفى روايتيه، يتحرك الرواى بين الفصول والأزمنة، يشتبك فى سرده الخاص والعام، وينتقل تيار السرد بين الداخل والخارج، ويكشف لنا السرد ردود أفعال الرواى وانفعالته، وكيف استقبل وقائع وأحداث هامة مرت بها المدينة، كحدث إعادة افتتاح قناة السويس وصورة المدينة فى خضم فترة المنطقة الحرة، وحادث اغتيال السادات ورصد نماذج بشرية أفرزها الانفتاح العشوائى.

ويستعرض الرواى فترة السفر والاغتراب، وما تعرض له فيها من متاعب جمة وآلام وأشواق مبرحة وغوايات مؤلمة، ويواصل ابراهيم صالح بنفس الأدوات الفنية تقريبا ـ الطريق مع مسيرة الذات.

فى روايته الثانية منطلقا من حرب عاصفة الصحراء عام ١٩٩١ حيث تم ضرب العراق بعد غزوه الكويت وإحكام الحصار على الشعب العراقى

يعقد الرواى نوعا من التوازى بين حصار الأوطان وحصار الذات بآلامها وأحلامها المستلبة، حصارا يوازى بين أزمة الرواى وأزمات إقليمية وعالمية .. وإذا كان عالم الذات محاصرا بمستويات عدة من الأزمات والضرورات، فإن عالمها الأوسع، لم يكن أسعد حظا، فها هى العراق تغزو الكويت بإيعاز أمريكى يبرر تواجدها فى المنطقة، وها هى

سماء العراق تتحول إلى جحيم يصب النيران والقذائف واللهب إثر غزو صدام للكويت ، ثم يضرب على العراق حصار قاس طويل ، يسقط ضحيته مئات من أرواح الأبرياء من المرضى والأطفال ، وها هى إسرائيل تنتهز الظرف ، لتخرج لسانها للعرب جميعا ، مستغلة خمود المارد المصرى ، وقيود أغلال معاهدة سلام زائفة فاشلة ، كبلت حركة هذا المارد ، مع أزمات طاحنة أنهكت روحه وجسده، يتوازى مع ذلك إحساس الرواى بعجزه وعبثية حياته تحت وطأة البطالة ومعاناة الإحباط النفسى والحرمان العاطفى ، مما يضطره إزاء مسئولياته الفردية والأسرية . أن يمارس أعمالا موسمية يتقلب فيها بين مهن مختلفة مرهقة ، تدر بالكاد دخلا يستطيع أن يدخرمنه شيئا للهروب والسفر ، فهو يعمل فى أحد مصانع الاستثمار، أو كاتب عداد فى الجمرك أوصيادا فى البحر ، ولا يقف الرواى فى بنيته الزمانية الروائية عند الشخصيات الثانوية ، اللهم إلا مايذكره منها بإحدى أزماته وإحباطاته ، كالوقوف مثلا على حادث قريبه " عادل" الذى انتحر بإطلاق الرصاص على روحه يأسا ومراره ، أو عم " سليمان" بائع السمنية الذى يراه كل صباح فى طريق عمله إلى الجمرك ، أو شيخ الصيدين " أبو كمال " ،ا لذى مثل للراوى نموذجا إنسانيا فى الشهامة والمروءة وتجاوز الألم خاصة ، حين تدهم هذه الطائفة أمراض المهنة .. إلا أنه يقف فترة أطول على نموذج الأنثى " جيهان ابنة الجيران ، أو " أحلام " ذات النظرات الجريئة والجسم الفائر ، أو " سعاد " بنت الشارع التجارى ، التى يراها فى أحلام يقظته تأتيه عارية فى الفراش وتمنحه كل المحرمات .ويطول الوقوف على الأنثى إشباعا لجوع جنسي ، واشتهاءً مسعورا تجتاح عواصفه كيان الرواى الجسدي والنفسي بقوة وعنف ، فى الوقت الذى تمنعه فيه منظومته الأخلاقية أن يتحقق .

وتحت عنوان الفصل الثانى " الغيلان تسعى فى المدينة " من الرواية الأولى " السماء كم هى بعيدة " ، يصدر الكاتب هذا العنوان بمأثور للحكيم الفارسي" زرا دشت" ، ثم منولوج يفضى به الرواى بضمير المخاطب يقول : " تكتشف أن الشد بالحبل فوق الشاطئ كسر أحد ضلوعك الضعيفة ، يتدلى مسببا لك ألما بليغا ، بضعة أيام فوق الشاطىء لم تقتلك ، سوف ترتدى البنطلون والقميص الجديد ومعهم حذاء قديم .. لن تنزرع فى جسمك نظرات استعلاء من إحداهن أو

أحدهم ،لن يقتلك ذلك الكبرياء العقيم الذى تراه فى وجوه تقرأ المظهر ولا تقرأ ما فى الروح .. هل يستطيع أحد أن يقرأ ما فى روحك ؟ ، تحبها جيهان ، تتمنى لو سارت ... ، جيهان لن تكون أبدا لك ، لم تستطع حتى مخاطباتها فى الجامعة ، رغم زمالتها لك فى الصف الدراسى ".٩

ويواصل الراوى منولوجه الداخلى بضمير المخاطب " تمسك بها فى إحدى زوايا السلم ، تقبلها فى اندفاع تتلخص من زراعيك ، تنفلت ، تصعد انت وتصعد حتى تدفن رأسك فى الظلام ، تسقط فى هوة الجحيم ، العشرون عاما التى عشتها تجثم على روحك كأنها مائتا عام ، أقراصك جاهزة فى جيبك ، فى الوقت المناسب سوف تتخذ القرار " ١٠

هكذا تتوالى جمل الكاتب قصيرة متتابعة وامضة لاتكرر نفسها ولاتستطرد بعيدا عن مبتغاها ، يتسلل منها إلى نفس المتلقى موسيقى داخلية موقعة بحزن رومانسى دفين ، موسيقى نابعة من ائتلاف خيوط السرد وتكوينة تكوينا مصدره وجدان الكاتب المعتمل وفكره المشرع على أفق ثقافى رحب ، وعلاقة حميمة باللغة ، وحس سياسى متابع بصورة جيدة لمجريات الأحداث ، يوظف الكاتب أخبارها المستقاه من وسائل الإعلام وصفحات الجرائد فى كثير من مقدمات مشاهده السردية ومتونها .ومن روايته الثانية " أيام سمان .. أيام عجاف " ، يطالعنا فصلها الثامن ـ على سبيل المثال ـ كالأتى :

"مارس ١٩٩١ ـ العراق يمتثل لقرارت مجلس الأمن .

"الأسرى العراقيون بالمئات .

"ملجأ هدمته الطائرات الشبح الأمريكية والتورنادو البريطانية على من فيه ."العثور بين أطلال الملجأ على عشرات الجثث والأشلاء لأطفال ونساء عجائز . نحى الصحيفة جانبا ، خرج إلى الشرفة يملأ صدره بهواء نقى يعيد له ذهنه المغيب ، مضت عليه أيام كثيره منذ تعينه بالشركة ، ما عاد عاطلا تستبد بتفكيره فرصة العمل وتكاد تصيبه الجنون ، أمه تجلس ترقب حركة السوق حين يهبط المساء ، يغرق الشارع فى أضواء الفوانيس ويسرى فى جنباته ضجيج البائعين ". ١١

هوامش الدراسة:

١- "عبادي" رواية، زكريا رضوان ص٣ – الهيئة العامة لقصور الثقافة – فرع بورسعيد ٢٠٠٠ م.
٢- المصدر السابق ص٥.
٣- المصدر السابق ص٣٦.
٤- "عربة تجرها خيول"، رواية، حسين عبد الرحيم ص ٩٧ – الهيئة العامة للكتاب – سلسلة كتابات جديدة، القاهرة ٢٠٠٠ م.
٥- المصدر السابق ص٥.
٦- "أيام القبوطي" رواية، سهام بيومي ص٧ – سلسلة روايات الهلال العدد "٦٦٧" – القاهرة يوليو ٢٠٠٤.
٧- "النوارس تعود إلى بورسعيد"، رواية، حسن ريحان ص٥،٦ – دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٠ م.
٨- المصدر السابق انظر: ص٢٧٩،٢٥٧،٢٣١،٢٠٢.
٩- "السماء كم هي بعيدة"، رواية، ابراهيم صالح، ص٣٦-بورت بلاس للطباعة بورسعيد ٢٠٠١ م.
١٠- "أيام سمان..أيام عجاف"، رواية، ابراهيم صالح، ص٢٧- كتاب المرسم للإبداع، المنصورة ٢٠٠٤ م.
١١_ المصدر السابق

محور التكريم والشهادات

تكريم الأدباء والفنانين :

الفنان الشاعر / محمد محمد طبل

اسم القاص الراحل / ممدوح الباقورى

اسم الفنان والمخرج الراحل / عبد القادر مرسى

محمد محمد طبل

من مواليد بورسعيد ١٩٣١/١/٩
عضو نادي أدب قصر ثقافة بورسعيد
عضو رابطة كتاب الأغاني والزجالين
شاعر عامية وفنان تشكيلي

- إنتاجه منشور في: دوريات نادي الأدب، ودوريات رابطة الزجالين، ودورية "المرجان" الصادرة عن إقليم القناة وسيناء.
- نشرت غالبية الصحف، والمجلات القومية إبداعات من إنتاجه في الأغنية والقصيدة العامية.
- سجلت له (القناة الرابعة) ثماني حلقات؛ لاستعراض سيرته، وفنه في برنامج: "شعر وفن".
- بحث إنتاجه ثلة من النقاد.
- ساهم في معركة بورسعيد ١٩٥٦ بالرسم والسلاح.
- عرض له متحف بورسعيد الحربي لوحته الشهيرة عن (جندي الحرس المصري)-الذي استشهد أمام القنصلية الإيطالية،وهو الشهيد:"السعيد حمادة"-.
- له عدة دواوين في العامية والأغنية -تحت الطبع، ومن كلماته عن "عودة الصيادين".

<u>شعبية :</u>

مواكب الصيادين
لاحت مراكيبهم
الحب بينهم شبك
والعشق مراكبهم
مراكب الصيادين
عليها الشراع طرحه
جايين عرايس
طايرين م الفرحة
النورس اللي انتظر
فاض حبه وحنينه
من فرحته باللقا
فات جرحه وأنينه
خاف الفنارع الولاد
خدها في درا عينه

فارد شعاعه نهـــار وكأنه نور عيــــنه
لم شراع المراكـــب لما رســـت ع الشـــط
عدت الموج الغريـــق وصلت لآخر خـــط
الشط قابل حبايـــبه بالحضن والزغاريـــد
واللي غاب له حبـيب العقـــل منه شـــط

عاطفية :

كنــــــت بـــــسيب الـــــورد واشمـــــك
كنــــــت بفرحـــــة قلـــــبي بـــــضمك
كـــــل دا دســـــتي عليـــــه بيـــــساطة
وركـــــبتي غـــــرورك ولاهمـــــك
كنــــــت بـــــشيلك جـــــوا عيـــــوني
كـــــل النـــــاس حواليـــــا لامـــــوني
قـــــالو عليـــــك بتبيعـــــي هـــــواكي
قمـــــت غرقـــــت فـــــ بخرظنـــــوني
ولقيـــــت روحـــــي بعـــــيش في قلـــــق
زي مـــــا كـــــون غرقـــــان في عـــــرق
كنــــــت بحبـــــك حـــــب حقيقـــــي
لـــــبس المعنـــــى عروســـــه ورق

مَمدُوح حَسَن البَاقوريّ .

٢- الميلادُ :
وُلِدَ فِيَ (١٩٥٨/١١/١م)، في قريَـة (بَـاقور)، مَركـز (أبُـو تِـيج)، مُحَافظة (اسيُوط) .
٣- نَسبُهُ :
يَمتَـدُّ نَـسَبُهُ -مِـن جِهَـة العُمُومَـة- إلـىَ الـشّيخ "احمَـد حَـسَن البَاقوريّ"، شَيخ الأزهَر الأسبَق .
٤- وَالِدُهُ :
تُوُفيَ عَامَ (١٩٦٣م) -وَلمّا يَزَلْ "مَمدُوح البَاقوري" حَدَثًا صَغِيرًا .
٥- إخوَتُهُ :
هُوَ الأخُ الأكبَرُ لأخَوَين آخَرَين، هُمَا : "احمَد حَسَن البَاقوريّ"، وَ"مَدِيحَة حَسَن البَاقوريّ" .
٦- وَالِدَتُهُ :
انتَقَلت -عَقِبَ وَفاةِ الزّوج، وَتَرَدّي الأوضَاع المادّيّة- إلى مَسقطِ رَأسِهَا (مُحَافظِة بُورسَعِيد)، وَهُنَاك تَزَوّجَت بآخَر، وَانجَبَت لهُ: وَلدًا، وَبِنتًا .
٧- أحدَاثُ حَيَاته :
(أ) بحُلول عَام(١٩٦٧م)؛ هَاجَرَت الأسرَة إلىَ مُحَافظة (الغَربِيّة)، مَركز (سَمنّود)، حَيثُ التَحَقَ "مَمدُوح البَاقوريّ" بمَدرَسَة (البَدرَاوي) الإبتِدَائيّة-الإعدَاديّة، وَقد تَعَثّرَ بَعضَ الشّئ؛ فرَسَبَ فِي السّنَة السّادِسَة، مِنَ (المرحَلة الإبتِدَائيّة) .
(ب) عَقِـبَ حَـربِ اكتُـوبَر (١٩٧٣م)؛ أقامَـتِ المدرَسَـة مَعرِضًـا لِلحَـربِ وَالمقاوَمَـة، كانَـتِ الغَلبَـة فِيـهِ لـِ"البَـاقوريّ"، الـذِيَ أبهَـرَ الجمِيـعَ بقدُرَاتِـهِ الفَـذّةِ فِـيَ مَجَـال الرّسـم بوَاسِـطة

تَقنيّاتِ (الظلِّ وَالنّورِ)، وَهُوَ لم يَزَلْ بَعدُ فِي السّنَةِ الأولى مِنَ (المرحلةِ الإعداديّةِ).

(ت) تَقلبَتِ الأسرَةُ فِي كبَواتٍ عَصيبَةٍ لم تَستَطِعْ -رَغمَ شِدّتِهَا- أنْ تَفتَّ فِي وَطنيّةِ "مَمدُوح البَاقوري"، الذِي مَا إنْ أنهَى مَرحَلةَ (التّعليمِ الإعدَادِيّ)؛ حَتّى أعلَن -فِي جَلاء وَعَزم، رَغبَتَهُ فِي التّطوّع؛ لِكَي يُمسِك بالسّلاح-أمنيّته الأثيرَة وَقتَهَا، وَيُنَافِح عَنِ الوَطنِ فِي مَيَادِينِ الوَغَى، وَكَانَ شِعَارهُ "بَلدِي بَلدِي".

(ث) تَعَرّضَ -هُنَاك- لِلسُخرِيّةِ التِي أحبَطتهُ إحبَاطًا عَظِيمًا؛ جَعَلهُ يَترُك التّطوّعَ، وَيَترُك حُلمَ السّلاحِ لِيُمسِك بالقلمِ. وَقدْ بَرزَتْ مَواهِبُهُ الفِطريّةُ دَافِقةً سَامِقةً فِي بِضعِ سُطورٍ أدَبيّةٍ، كانَتْ أوّلَ قِصّةٍ يَعرِضُ فِيهَا ذَاتَهُ، وَقدْ أوضَحَ -مِنْ خَلالِهَا- الصّدمَةَ الآنِفةَ التِي ضَرَبَتهُ فِي سُوَيدَاء وجدَانِهِ.

(ج) حَدَثَتْ مُشكِلاتٌ، وَخِلافاتٌ حَولَ (فترَةِ التّجنِيدِ)، وَتَعارضهَا مَعَ التّطوّعِ-الذِي لَمْ يُتِمّه، يُتَوّجهُمَا انصِرَافُ "مَمدُوح البَاقوري" عَنْ قَضِيّةِ التّجنِيدِ برُمّتِهَا؛ مِمّا أدّى إلى مُحَاكمَتِهِ مُحَاكمَةً عَسكريّةً فِي (١٩٨٢م)، حَيثُ حُكِمَ عَلِيهِ بالسجنِ، وَالرّفتِ مِنَ الخِدمَةِ العَسكريّةِ.

(ح) فِي سِجنِ الوَحدَةِ بِـ (مَدِينَةِ نَصر)، كتَبَ أوّلَ (مَجمُوعَةٍ قصَصِيّةٍ) -فقِدَتْ، وَقدْ ظهَرَتْ فِيهَا بُذُورُ (المرحلةِ التّأمّلِيّةِ الفلسَفِيّةِ)، وَبَدَأتْ مُرَاجَعَةَ المواقِفِ كلهَا.

(خ) خَرَجَ وَقدْ اعتَنَقَ فِكرًا جَدِيدًا؛ فبَدَأ يَلتَفِتُ إلى قضَايَا الوَطنِ الدّاخِلِيّةِ، وَبَدَأ يُؤمِنُ بِالمجتَمَعِ، وَبِالفن بوَصفِهِ سِلاحًا لِلتّحَرّرِ. آمَنَ بِضَرُورَةِ تَحسِينِ حَالةِ الفردِ فِي المجتَمَعِ؛ حَتّى يَتجَبَر كسرُ المجتَمَعِ؛ فآثَرَ ألا يُكمِل تَعلِيمَهُ، وَاتّجَهَ إلى مِهنَةٍ شَاقةٍ لِيَكون بِالقربِ مِنَ البُسَطاءِ الذِينَ اعتَنَقهُمْ فِي وجدَانِهِ، وَعَكفَ -فِي الوَقتِ ذَاتِهِ- عَلى قِرَاءَةِ أمّهَاتِ الكتُبِ فِي

شَتّى المجالاتِ، والتحقَ بمدرسة (الخط العربيّ)، ليتخرّج منها عام (١٩٩١م).

(د) سافرَ لأكثر من بلدٍ عربيّ، وعادَ ليتزوّج الفتاة التي ارتبط بها من صغره، وهيَ السيّدة: "اعتماد جابر النجّار"، وقد أنسلها: خالد، وأمل.

(هـ) انخرط في العمل الأدبيّ والنّشر فترة ليست بالقليلة، ثمّ اتّجهَ –كعادتِهِ- محاربًا في ميدان جديد، هو ميدانُ (الحاسب الآليّ)، ليطوّعه بمفردِهِ، وبيديهِ العاريتين، وعقلهِ النّابه؛ فيبدع أفانين من (الخط العربيّ) المبرمج من قبل الحاسوب.

(و) تميّزت أعمالُهُ الفنيّة ببُعدٍ فلسفيّ، يتفذُ إلى جوهر الشّئ؛ ليمتصّ حكمتَهُ في سهولةٍ ممتنعة، مع سبكٍ فنّيّ فريد في لفظِهِ الرّائق، ومعناهُ الطليعيّ.

٨- مناصبُهُ :

(أ) شغلَ منصب المدير الفنّيّ -مسئول الخط العربيّ- بمكتب استشاريّ، بدولة (ليبيا)، عام (١٩٩١م).

(ب) عمِلَ مدرّسًا للخط العربيّ في مدارس "الحمّاد"، بمدينة (الخبَر)، بالمملكة العربيّة السعوديّة.

(جـ) لم يشغل منصبًا أدبيًا، أو ثقافيًا طيلة مشوارهِ الفنّيّ – بمحض إرادتِهِ.

٩- وفاتُهُ :

تُوفي عام (٢٠٠٦م)، إثرَ ذبحةٍ صدريّة حادّة.

١٠- أعمالُهُ :

ترك لنا رصيدًا ضخمًا من الأعمال الفنيّة التي تراوحت -في براعتِها- بين: الرّسم ، والقصّة، وأعمال الخط العربيّ، نذكر منها –إيجازًا:

أولا الرسم :- أقام معرضا بقصر ثقافة بورسعيد في التسعينيات، وقد أحدث جدلا شديدا -وقتها- نظرا لبراعته، وجراءته.

- رسم عددا من القصائد لعدد كبير من الشعراء، نذكر من جملة هذا الصنيع الفني الرائع :

(أ) ديوان الشاعر البورسعيدي الكبير: "إبراهيم الباني" -الذي رثاه بقصيدة: "قوس قزح".

(ب) قصيدة (زهرة)، للشاعر الكبير: د/"سامح درويش".

- رسم عددا من المجموعات القصصية، يحضرنا منها :

(أ) مجموعة القاص البورسعيدي الراحل: "أحمد عوض"، بعنوان: (إيقاعات متداخلة).

ثانيا القصص :

وقد ألف العديد من القصص المتميزة، التي كثفت تجربته الوجودية الرائدة، نذكر منها :

١- الحصار.

٢- موت حلم.

٣- الترنح.

٤- المتاهة.

٥- قوس قزح.

٦- قبل المنعطف الأخير.

٧- قصة داكنة في ورقة بيضاء.

نظَرِيّةُ المَشَاعِ النصّيِّ في سَرْد [ممدُوح الباقُوري]

أحمَد يُوسُف عِزّت
المدَرِّس المسَاعِد بكليّة التّربيّة ببُورسَعِيدَ

شَأنه شَأن كل العُظمَاء .. حَافَ القدرُ عليهِ حَيفا يَلِيقُ بمَا له مِن: حَوْلٍ سَام، وبَاعٍ فِي النُّبُوغ الأدَبيّ الفلسَفِيّ، وَشَاهِق طوْلٍ فِي مَرَاقِي الإبدَاع .. إنّه الأديبُ الحكيمُ المصَوِّر: "مَمدُوح البَاقوري"، ذُو اليَرَاع الجلِيل، الذي سَطر -من فرط تَميزه- هَالات تَجربةٍ فنيةٍ فلسفيةٍ خاصّة، يكتنِفها عظيمُ: غبَش، وغموض ناشئين عن تَجَاهل -غير مُبرر- اقترب من بَاحَة الازدراءِ لقامة هذا الأديب السّمَاوية في صناعة السرد .. التجاهل والازدراء صارا -من عَزمِهمَا- مَعبر "الباقوري" إلى التّشرد، والغُربة اللتين حَوّلتَاه إلى (لقيط) في أهله .. هذا الاغتراب القسري -الذي ذاق "الباقوري" مُرارة حَنظلِهِ- خَلق في وَعيه كائنًا آخر، يحيا مَكدودًا، ووحِيدًا في: عبقريته، ونبوغه، وقنَاعَاتِه، وحُزنِه البَريّ النّبيل . وهو يُماثل ما طرحه "سارتر" في سيرته الذاتية الشهيرة: (الكلمات)، تلك التي علَق عليها البَاحَث الأكاديمي: "فيليب ثُودي" بقوله إنه: "اكتشف ما يُصر على تسميته بشخصيته الحقيقية، فهو لا مُعجزة، ولا قِنديل بَحر، بل كالقريدس(١) الذي لا يَهتم به أحدٌ .. "(٢). ولأجل هذا فإن "الباقوري" قد أشبع: عقله، وعينيه، وقلبه في عصَامِية ناضجة، وهو ما يتماس -كذلك- مع جَمهرةٍ من الفنّانين الكِبَار، الذين أبَى عَالمهُم أن يستوعبهم؛ فطفقوا يبحثون -فرَادى- عن الطعمة، وما يُقيم أودَ العَقل بعصاميّة رَائدة . من جُملة هَؤلاء نَذكر: الأديب الذي اعتبره "سارتر" نُموذجًا للفنان الوُجودي، وهو: "جَان جِينيه"، والأخير يتيمُ الأبوَين، والأسرة، والطبقة -مثل "الباقوري" ولكن في مَجَازية - .. لذا فإنه قد قرر أن يضع قيمه بنفسه، سواء أكانت هذه القيم خاطئة، أم سليمة . فهو الذي قررها، وهو الذي اختارها، والتزم بها، وجَاهَر الناس بفحواها في شجاعة مُثلى . فهو -

مثل "الباقوري"– لم يَهرب من حُريته في أن يَختار، وهُو يُرحب بشُعور اليُتم؛ لأنه قد حَرره مِن القيود .... "[٣]. ولهذا فإن "الباقوري" قد عَلم نَفسَه بنَفسِه –وبشكل ذاتي مُستقل[٤]– أصول الأشياء، وثوابت الكون – لا الغُثاء المتهَافت الذي تلقاه في مؤسسة تعليم ساذجة بسَمَنود، مُحافظة "الغَربية"[٥]، وهو في ذلك صنو "سَارتر"[٦] الذي: "تَعلم القراءة بنفسه ... وقام لكي يُسلي روحه بكتابة رواياته الخاصة .. "[٧]. كان اليُتمُ الذي عَاشه "الباقوري" –عبر تَجاهل المجتمع لمَواهبِهِ الفلسفية التّأملية الأدَبيّة– لهو أشبَه شَيء بيُتم "سِيمون دي بوافوار"، وأقصد أنه يُتمٌ غير مباشر –حتى في ظل وجود الأبوين، أو أحَدهما[٨]– وهو ما أطلق عليه: (اللقِيط المِثَالِي)[٩]. "سارتر" –ذَاته– يرى أنه: "ليس يَتِيمًا .. وإنما يرى أنه (لقيط مثالي)؛ لأنه ليس بالفعل لقِيطا، ولكن هذا هو شُعُوره. "سارتر" –مثل "الباقوري"– اختار أن يَكون لقيطا .. و"سيمون دي بوفوار" اختارت هِي الأخرى أن تكون (لقيطة مثالية)؛ فاحتقرت كل الأخلاقيات العَائلية، والطبقية، وعاشت حياتها مُقررة أن تتزوج "سارتر"، ولكن بغير وثيقة رسمية؛ فهي لا تحترم أخلاقِيّات طبَقتها، ولا مِثَاليات أمها، أو أبيها، أو أهلها، أو دِينَها .. "[١٠]. وهذا يُفضي بنا إلى التَحليل المجرد للأشيَاء، الذي يُسلمنا –بِدَوْرِهِ– إلى التأكيد على أنه: "ليس فلانٌ هو وَحْده اليتيم، أو اللقيط، وإنما الإنسان، كل إنسان ... فإن الإنسان وحده على هذه الأرض؛ وعليه أن يكتشف بنفسه ما في الدنيا من: قوانين، ومَعان. لا أحد يُساعده ... وإنما هو وَحْده ... وكأنه قد سَقط من كوْكب آخر ... "[١١]. هذا التَراكم من التَبِعات الفِكرية المرتَكزة على الشّعور باليُتم لدى "الباقوري"؛ قد أسلمه إلى مفهوم (الحرية) liberte بمعناها الوجودي، وهي –فيما ينسب إلى (أدبيات الوجودية): "ليست صِفة مُطلقة، أو خِصِّيصَة مِن خَصَائِص الطبيعة إنها تمامًا نسيج الوجود"[١٢]. بل إن اختيار "الباقوري" –في رأي الباحث–

لـ الكتابة والفـن، كـان بـدافع مـن بَوَاعـثِ التَّحَـرر، الـتي بـدأ يَـشعر أنهـا تتنفسه، وتَسطو علـى حَـصَافة لبّـه . إن موقفـه هـذا لهـو ترجمـة أمينـة لفحـوى كتـاب "سـارتر": (مـا الأدب ؟)، الـذي قـال فيـه مُلخـصًا دور الكاتب: "فليكن المؤلـف: كاتب رسائل، أو مَقالات، أو هَجّاء، أو قصصيًا، وليقتصر في حديثه على عواطف فردية، أو ليهاجم نظام المجتمـع، فهـو في كـل أحوالـه ذلـك (الرجـل الحـر)، يتوجـه إلى الأحـرار مـن النـاس، ولـيس لـه سِوى مَوضوع واحـد: هـو (الحريـة) "[١٣]. ويَطِيب لـي —قبـل أن أسـتطرد في هـذه الدراسـة— أن أعبـر عـن شـعوري المفـرَط بـالفخر؛ لأن إدارة المؤتمر —ونحـن في سـياق تكـريم "البـاقوري"، هـذا التكـريم الـذي لم يَحفل به حيًا، ولم ينتظره ميتًا— قد خَولتني (قصَب السَّبق) لأن أكتب أول (دراسـة نقديـة) تتنـاول أدب هـذا "الفحل الحكِيم". ولـو أن صُروف الـزمن قـد لعبـت دَورًا مُهمًـا في إكـساب دراسـتي لونًـا مـن الإحاطـة والشمول؛ ذلك أنه برحيل هذا الفنان الكبير، تكون تجربته الإبداعيـة قد اكتملت. وذلـك —وفقـا لما أسّسَتهُ فلسفة الوجوديـة مـن قواعـد تنـصح الناقد بألا: "يكتب عـن إنسانٍ مـا يَـزال حيًا؛ لأنـه مـا دام حيًا فـإن الكلمـة الأخيرة لم ينطقها بعد ... "[١٤]. أما وقد قضَى هذا الأديب الأحدُوثة؛ فقـد آن لليَفَـاع أن يَـسجُد لنـصوصه، مُحلـلا، وشـارحًا في زهـو وإكبـار ضـرورين لمن كـان في مثـل مقامـه . أقـول بدايـة إن "ممـدوح البـاقوري" كـان ثـائرًا علـى كافـة تقاليـد الحيـاة الـتي عَايـشها؛ فقـد اصـطدمت حريتـه الوجوديـة بحـوائط مـن: الرجعيـة الـتي ضَـنّت عليـه —حنقـا، وحبَسته —قهـرًا— عـن مُمارسـة حُريتـه المجَسّدَة لوجـوده، مثلمـا حَبس "فرانتـز فـون جـرلاخ" نفـسه —في مـسرحية "سُجناء الطونـا"[١٥]— حَبـسًا إراديًـا مُنـذ ثَلاثـة عَشر عامًـا ؛بعـد أن عَـاد مـن الجبهـة البُولنديـة، إبّـان الحـرب العَالميـة الثانيـة، هَاربًـا إثـر إبـادة كتيبتـه كلهَـا —مثـل إبـادة مجتمـع "البـاقوري" لكـل المفكـرين المستنيرين . ولكـن "البَـاقوري" كـان أكثـر شـجاعة مـن "فرانتـز"، الـذي اسـتطاع الحـصول علـى تَـصريح بالـسفر إلى (الأرجنـتين)؛ لأنـه اسـتطاع أن يَكسر أقفـال محبَـسه، وأن يُجاهر، ويُحارب عوار المجتمع —في أدبه— بشكل مَيّزَه، وجَعل منـه بَطلا

وجوديًا، سَاطع العَقل، ثَابت الجنَان . فقد رفض "البَاقوري" الرّجعية الفكرية، ودعا -في سَرده ضِمنًا- إلى العَقلانية، وهي من أجْوَد محفزَات الحرية الوجُودية، وفي هَذا الخصوص يقول "زكي نجيب محمود": "وحتى الدعوة إلى العقلانية كانت فرعًا من الدعوة إلى الحرية؛ لأن الاحتكام إلى العقل هو ضَرب من التحرر من قيود المجتمع، ومعوقاته .."[16]. ولقد تَوّج "الباقوري" دعوته إلى العَقلانية بأن رفض (الوجود الحقيقي) للميتافيزيقا، بل إنه قد بَعثَر (المثول الشّعبي) لفكرة (الرب) . هو-بَادِيء ذِي بدء- رَافِض بيقِين لِكل ثَوَابت الدين[17]؛ بوصفها قيدًا تَقليديًا مَمْجُوجًا، يَحُول دون حرية الفرد -أساس نظريته في السرد، ومن ثم فإنها تُقوض -بحماس- حركة المجتمع؛ لأنها تحبسها في (صُندوق عَراف) هندي عتيق، عروق هذا الصندوق العتيق ذات السّوس المهيب هي القوانين الصارمة، التي تَصنَع العَقل، وتَذبح مَنطِق الأشيَاء لقاء الهذيان ... الدين في حَقِيقته - كما تمثله "الباقوري" سردًا - بُوق أخرَق، هَديره المصطنع من تدبير الهواء !! .. رفض "الباقوري" الاعتراف بوجود (الله)، وفي ذلك يسرد: "لم يكن الله معك ... ولم يقك حر الشمس، ولم يتبعك وسط زحام الناس، وكلكسات الميكروباص، حيث تَدلت من أعمدة النور يافطة تحمل صورته ..."[18]. أديبنا الفذ يستوي في ذلك الرفض لـ (اللاهوت) مع شجاعة، وعنفوان الفليسوف الأسباني "ميجيل دِي أونَامُونو"[19]. حتى إن قولة "الباقوري": "لم يكن الله معك .." تردد -في طلِيعية- صدى كلمات "سارتر" عن الرب تمهيدًا لرفضه، حيث قال إنه: "أحس أمام الله أنه مَنبوذ ..."[20]. ويتابع "الباقوري" نَفيه لوجود الله -في سرده- قائلا: "... لم يَعصمك -يقصد الله- من تلك المرأة، وأمواج الجنس، ولم يَمسح عنك العَرق المدلى فوق رباط حِذاء أخيك، الذي سَافر للعُمرة من عَشر سِنين ..."[21]. رفض "الباقوري" لفكرة (وجود الله) -سَردًا- مُرتبط بعقيدته الثَائرة، التي تَأبَى أن تحبسها شَواغل (الطقس) البليدة، وأن تمنعها أوامر هَزيلة؛ فإن له -الإنسَان الوُجودِي- أن يَسمُو فوق أوَامر: (افعَل / لا تفعَل) .. إن هذه الأوامر الميتافيزيقية، غير ذات الوجود

الحقيقي –حتى إن افترضنا جدواها– كانت تصلح لطفولة البشرية، في عصور سحيقة، وموغلة قدمًا عن مجال (النهضة الحديثة)؛ لذا فإن قارئ "الباقوري" سوف يجده –دومًا– رافضًا لفكرة الميتافيزيقيا، قاصدًا –في ثبات وجودي سام– إلى تجسيد هذه الفكرة وتحجيمها؛ لإثبات استحالة وجودها، ذلك أن وجودها الحقيقي ينفي الاستعلاء الميتافيزيقي المتوهم، وفي ذلك يقول: "... حيث تدلت من أعمدة النور يافطة تحمل صورته ..."[٢٢]. ويشبه ذلك التجسيد المتوهم الساخر وصف "سارتر" لجده "شارل شفاتيزر"، الذي أورده "فيليب ثودي"، في معرض حديثه عن سخرية "سارتر" من جده لأمه، الذي كان مدمنًا على (الحركات المسرحية) المتكلفة –وقد كان رجل دين: "بدا شبيهًا بالله الآب، إلى درجة توهم معها أنه هو، ففي يوم من الأيام دخل إلى الكنيسة عبر (السكرستيه)، وكان الأسقف في تلك اللحظة ينذر من كان إيمانهم فاترًا من رعيته بأن الله قد ينزل بهم ضربته قائلا: "إن الله هنا .. إنه يراقبكم"، وفجأة أبصر المصلون تحت المنبر شيخًا طويلا ملتح، يحدق بهم؛ فهربوا جميعًا لتوهم!!!"[٢٣]. وتجده –دائمًا أبدًا– ساخرًا من الطقس –سردًا، ومن هيئة (مريدي الله)، وفي ذلك يقول "الباقوري": "ولم يمسح عنك العرق المدلى .. ليعرفك الآن فأنت حليق اللحية !!"[٢٤]. وفي أخرى يقول ناهبًا من جفوة: الطقس، والهيئة العنصرية لـ الدين، اللتين تصنعان هيبة زائفة للميتافيزيقا الإلهية، والتي قد يلتبس بها شخص فيصير هو (الله): "يدفعك أخوك الذي حضر دون استئذان .. أن تخلع نعليك أمام لحيته –التجرد، لتناديه – لتدعوه .. يا حاج". وفي ذلك يقول "سارتر" ساخرًا من (اللاهوت المجسد) الذي ارتداه جده زيفا مزدوجًا: "... وفي أحيان أخرى كان جدى يقول إنهم رموا بأنفسهم تحت قدميه –من فرط إيمانهم .. صار يحب تلك المظاهر .."[٢٥]. بل إنه ينتقد ويثبت (لا وجودية) الثواب، والعقاب؛ فإن الجنة والنار عنده –"الباقوري"– بلا معنى وجودي حقيقي، وفي ذلك يقول: "النار –لاحظ دلالتي: الإفراد، والابتداء– تحثني للجرى .. الجري أغنية اللقاء .. ماء، لهو، أنشودة من مرح اليوم الفائت –لاحظ

المسَاوقة بين النار، وبين اليَوم الفائت، ودلالة الماضي على الاستحالة، وعدم الثبات المفضِيين إلى اللاوجود .. "[٢٦]. ويتحدى كينونة (خلود العذاب)، ومشهد النار قائلا إن الله قد لا يستطيع أن يُعين طبيعة الفعل، فإن أصحاب الفضل عند "الباقوري" هم الأناس الحقيقيون في المجتمع الوجودي، وهم أهل السّعير عند الله الميتافيزيقي: "خِلتني من الذين يبتغون الفضل فتأكلهم النار ... "[٢٧]. "البَاقوري" له قِبلة وجودية أخرى، غير (قِبلة) الله الميتافيزيقي، وفي ذلك يقول: "أستقبل قِبلة الماء ... "[٢٨]. هذه القِبلة المحسوسة الوجُودية، تُفضي –ضرورة– إلى إله وجودي محسوس هو: "الجِنِّية"، التي تَهبه: الطعام، ودِفئ الماء. بمعنى أنّها تُطعِمه وتَسقيه، ولا يَخفى ما تُوحي به دلالة (الجِنّية) من خُرافِية، وعَبثية فكرة (الله) الميتافيزيقي، غير الموجود في سرد "الباقوري": "هناك، أستقبل قبلة الماء، وتلك الجنية التي أعطتني الرغيف ... أريد هذا الرغيف "[٢٩]. وفي محاولة جريئة منه لإثبات (لا وجودية) الجنة، يحاول "الباقوري" أن يخلع على الموجودات الشّاخصة صفات (اللاموجود) عنده قائلا: "قلت لزوج أمي: رأيت وجه البحر سندس، استبرق، ... قوارير من فضة ... ، .... "[٣٠]. هنا يبدو –جليًا– أن "الباقوري" كان يتبع –بشكل مُتطور– الوجودية[٣١] الإلحادية[٣٢]، التي يُمثلها من عُظماء الفلسفة: "هيدجَر"[٣٣]، و"سَارتر" ... تلك الوُجودية التي تُحاول أن تُفسِح في الكون مَساحة للعَقلانية، النّافِية للخُرافة، أو العَدَم المعبودين. ذلك أن مَوقف "البَاقوري" الفلسفي مِن (الله) –بوصفِهِ الرّمز العَظيم للمِيتافيزيقيا الوَهمية، يُكافئ مَوقف "سَارتر"، الذي رَأى أن (الله) قد أنكره قبل أن يَعتَرف هُو بهِ[٣٤]. أما عن "الباقوري" فإن المأسَاة تَبدُو أكثر حَبكة ومَأسَاوية، وسط مُجتمع غارق إلى شُحمتي أذنيه في عِبادة أفكار مُثلى، لا علاقة لها بالواقع الوجودي المعيش. هذه الأفكار المثلى الموصُولة كلها بأوَامر الرب الميتافيزيقي جَعلت –وبوحي من صَلفها– فردًا يقتل آخر، غير مُبال بصرخات الوجود على فقدِهِ الحرث والنّسل، لقاء وَعدٍ بآخرةٍ لا وجُود لها، هذه الأوَامر خَولت فلانًا أن يَحتقِر أخيه في الإنسانية، هذه الأوامر فاضَلت بين إنسَان وآخَر؛ فصَرَعت المسَاواة –قاعدة الوجُود والمشاع عند "البَاقوري"– في سُويداء قلبها !! . في

لجة هذا الكون الشاحب، المصنوع -قهراً- من كلمات إنشاء خُرافية، غير أصيلة الوجود اسمها: (الدين)، كان لابد أن يَصّعد زَفرُ "الباقوري" الحارق إلى المفتونين به؛ لينذرهم عاقبة الاستسلام لما لا وجود له ...

فقد انفجَر غاضباً مُعلناً فِي مَهَابة وإبَاء -لا ينقصانه- تحديه لهذا (اللاهوت العَبثي)، تأصيلا منه للوجود الحقيقي المعيش .. لا المغيب الخائر ... ولكن أديبنا لم يَكتف بالصّراخ، بل إنه قد بَحث، وتَفكر، وتَعمق في قضَايا الفِكر الوُجودي الفلسفي؛ ليستخرج الأفكار الجديدة، أو ليطور الأفكار القديمة، مُستخدماً عَقله المبهر، ومن ذلك: أن "الباقوري" قد طور -بِقدر ما- مُصطلح (الكوجيتو) Cogito الديكارتي، والسَارتري معاً، القائل: (أنا أفكر .. إذن أنا موجود)، وذلك بأن جعل (الوجُود الحقيقي) -في سرده- سَابقا على الفكرة، ومتحداً مَعَها فِي آن ... عند "ديكارت" أن الكوجيتو تَأمل خَالص حقيقي[٣٥]، وعند "سارتر" هو المعرفة العادية، والمباشرة مثلا: (أنا أعرف بُطرس)، بمعنى أن "سارتر" انصرف إلى العَملية التي يتأمل الإنسَان بها أفعَاله، أما عند "الباقوري" فإنه -وبطريقة مُحكمة- قد دَمَج ما بين المفهومين، فلا يُوجد وجُود بلا فكر، وإن كان الوجود قد سبق الفكرة، بمعنى أن الوجود يحمل في ذاته ضرورات الفِكرة لتَعْيين الوجُود -سواء: عَقلناه، أم لم نَعقله- بمعنى أنه قد اقترح -سرداً- مُصطلح (الكوجيتو) التابع لتصوره، والذي يقول: (أنا موجود .. إذن أنا بالضرورة أفكر) . وقد طور "البَاقوري" -في ذات الوقت- فكرة (ما هو لذاته) Le Pour-soi، أو الذى يَصيرُ فِي ذَاته لذاته، وهي تطلق على (الله)، ولكن "الباقوري" جَعَلهَا عَامّة، للوجود الحقيقي المتشيئ، لا الإلهي المغيب، وقد طبق هذا التطوير المهم، والضّخم في سرده عَبر (حيل وجودية) خَاصة، مِنها :

(١) أنه قد أسقط العلاقات العُرفية القائمة بين الشئ، وبين ضرورة استعماله، وأسقط الأسبَاب المفضية إلى افتقار وجود شئ إلى آخر؛ فلا نقصان للموجودات المتشيئة في نصه -بمعنى الإخفاء وليس بمَعنى المِثالية والكمَال، ولا حاجة بنا -وفق "البَاقوري"- إلى التوسل بوجُودنا النّاقص إلى وجُود آخَر؛ لأن كل وجود -وفق

تطويره الخاص للكوجيتو- مُندمج في فكرته، وتأملاته الخاصة، مما يجعل الأشياء في نَصه فضَاءات وجُودية، لا علاقة اندماج حَقيقي بينَها؛ مما خَلق عِنده دَاعِي (التراكم النوعي للأشياء)، ومن ذلك: "... فأصدر البيان .... وصَاحَ ... فاصفرت الملاءة الحمراء، وبرز منه الورد ... وحساب القبر، والملكين، والقِيامة، والفاقة، والجوع، والسيجارة التي ما تزال ....، وحبيتي التي تَمضغ اللبان وأنا أقبلها، والقمر الذي نسف، والنّجم، وأشيَاء ..."[٣٦] .

(٢) أحدث خَللا مَقصوداً في (العَلائقية المفترضة) ما بين: الصورة، والدلالة . هذا الخلل يُحيلك إلى وَعي مُفتت، يجعلك تنتشي بالموجُودات المتشيئة -كل على حِدة، عبر فض اشتباك العلائقية المفترضة بين: الصورَة، والدلالة، ومن ذلك: "رَفعت بصري فإذا بالسماء سَرير تمدد عليه النيل مُداعبًا رُجولته، قاذفا في رَحم الشّمس نُطفته المشوهة .."[٣٧] .

- "أكلت قدمي ... علَق الماءُ بجلدِي"[٣٨] .

- "تكون عَقلي حتى صَار بالونة .. طار فتلقفته أغنيات المتسامرين، ودَفعت به إلى الأنجم المتساقطة كالمطر .. انفتأ وَخَرّ وَاقِعِي ... لم يتحَمل فتَفجر مِئات الشّظايا بعمل أظفورها .. وَطرطش عَلى المستطيل الأبيَض بُقعًا من زُرقة البحر، وغِناء الطيور .."[٣٩] .

(٣) التَكرار الوصفي المشهدي في نص "الباقوري"، وهو من ألغازه الوجودية، شديدة التعقيد؛ ذلك أن (الكوجتيو) الذي تَبنّاهُ، قد جعل من الوجود مُثيرًا ضَروريًا للفكرة، وَمُتحداً مَعَهَا في آن . ولأجل أن الفكرة تعمل مع الوجود؛ فإنه لابد من وجود زمن خاص لكل وجود مُستقل على حِدة، يتحرك في إطار زمن النص الكلي -مع اختلاف هذا المفهوم في سَرْدِ "الباقوري"، وهو ما تبناه "الباقوري" بطريقة فريدة، إذ افتَرَض لِكل وجودٍ خُلوداً مُستقلا، كل على حِدة . هذا الخلود الذي يَقتضيه الوجود -الذي لا يَفنَى في النص، قد خلق فكرة الدورَات الزمَنيّة الصّغرَى، والكبرَى في النص، مع ملاحظة أنها ليست دورة بمعنى أنها بناء، أو سَير زمني مُغلق، بل إنها دورة على شكل نَبَضَات مُتراوحة، وهي

فكر جديد تبناه "الباقوري" في سرده، فإنه يرفض -وفقا لفلسفته- البنى المغلقة المثالية، والدورتان هما:

(أ) الدورة الزمنية الصغرى غير المغلقة:

في هذه الدورة تتحرك (الدوال الاتصالية) في النص -اللغة- موحدة ما بين: الدال المصور (الرسم)، وبين الدال الخطي (الكتابة) -(لغة / رسم). الرسم هنا ليس دالا توضيحيا مكملا، وإنما هو وجود مستقل يعمل داخل النص في (تفاعل / لا تفاعل) مع الدال الخطي. هذه المقاربة بين أشكال الدوال الاتصالية في النص -بالإضافة إلى أنها تطرح فكرة علاقات الإنسان الأول حيث كان يرسم وينقش مزاوجا بين الدلالات؛ مما يعكس رغبة "الباقوري" في استعادة لحظة الوجود العادية- تجعل القارئ يتفاعل بشكل قوي جدا مع الحدث: مرسومه، ومخطوطه، ومن ذلك في نصوصه: نص (المتاهة)[40]، إذ إنه استطاع باقتدار أن يزاوج بين الدال المرسوم[41]، والدال المخطوط في النص.

(ب) الدورة الزمنية الكبرى غير المغلقة:

في هذه الدورة تتحرك الموجودات بصورة متعاقبة شبه تكرارية، ولكنه ليس تكرارا كربونيا بشكل آلي، ولكنه -باعتبارها دورة غير مغلقة- تعاقب ينحو إلى تطوير قافز في الحركة الزمنية، ناشيء عن استقلالية كل موجود بوجوده -مما ينفي فكرة التكرار والاستنساخ، ومن ذلك في نصوصه أنه يقول في نص (المتاهة) عبارة سردية وصفية نصها: "أشعل السيجارة .... الدخان، لون الكتاب، لون المرايا، لون الليل، والسكون ... أفتح الكتاب ... لا شيء ... سوى اللغة في القراءة ... "[42]. ثم يعود -وإن كان الترتيب الزمني (بعد / قبل) مما لا يهتم به "الباقوري"- ليقول في ذات النص: "فيصرخ في المكان، تتنقاذفني الصرخة، تتطاير نتف اللغة فوق الأرض، فرأيت الأسماء، السيجارة، الكرسي، والكتاب خارج من محاجرها ... يستبدل النجوم، والقمر بأشياء هلامية ... "[43]،

ثم يعود قائلا: "قالت زوجتي: لا خبز، وأنت تجلس في مكانك تشعل السيجارة، (واحدة واحدة) تقرأ ... ثم أشاحت لي بيدها، بينما الأخرى

تَتَحَسس بطنها، لحظتها انتزعت مني الأسماء، ألقت بها في وجه الباب؛ فسقطت حُروفها، حَرفا حَرفا، ترتعش فيسيل منها الصمت ليمحي أسماءك التي كتبتها ... لتذوب في ضوء الشمس .. "[44]. ترى هنا أن الدائرة غير مغلقة -ولا يوجد تكرار آلي- بل إنها تتعاقب آخذة في الاعتبار المفهوم الوجودي الذي تبناه "الباقوري" من: استقلالية الوجود، ورفض البِنَى المغلقة. وقد طور "الباقوري" -وفق هذه الخِصِّيصة- نصه مقارنة بنص "سارتر"، الذي يميل إلى التكرار الرتيب الآلي، ذلك الذي يُحول النص -حتى وإن كان حقيقة مَعيشة- إلى تجربة مكتملة مثالية، تنفي وجودها الفيزيقي، ومن ثم تحوله إلى (خرافة مُؤلهَة)، ومن ذلك: أنه كان يُكرر حُلمًا يعوده بشكل رَتِيبٍ، ألا وهو حُلم أنه يَرى نفسَه مُسافرًا في إحدى مَقطورات السكك الحديدية، ولكنه لا يستطيع أن يجد بطاقة سفره[45]. أما عند "الباقوري" فإنه قد طور سرد (الحلم)، وجعله صيغة مُفارقة للتكرار الآلي، خاصة أن (الحلم) هو وجود فيزيقي مُستقل عن حقيقة الوجود المعيش؛ ولذلك نجده يصف (الحلم) قائلا: "للحُلم طعم اليوم ..."[46]. بمعنى أن له وجودًا فِيزيقيًا مَحسُوسًا -وفقا لنظريته المطورة للوجودية الإلحادية. ولإثبات الوجود الفيزيقي المستقل للحلم؛ فإن "الباقوري" قد عَنوَن إحدى نصوصه بعنوان: (موت حُلم)[47]. حيث جعل للحلم وجودًا يعيش ثم يموت ... أما عن تطويره لسرد (الحلم) في نصه، فإنه يبدأ (الحلم) بتصور وجُودي يَقول: "... نَفايا الشَّوارع، أدخله في سَمت الذين يُقيمون عند أبوَاب المدينة بُيوتًا من ذَهب وَفِضّة ..."[48]. ثم يعود ليكرر (الحلم)، ولكن بشكل مُتَعَاقِب متطور، حيث يحوله من حُلم عادي إلى حُلم يقظة، ثم يَعمِد إلى تَفتيت العَناصر السابقة -في ذات النص- قائلا: "رأيت يا صديق فيما يرى المخدر النائم، أن الناس ذبائح فوق أسرة من رُخام أبتّاعهم للطعام .."[49]. ثم يعود تارة أخرى ليقول عن ذات الحلم :

"أعُود من جوفه شَكلا يَأخذ هَيئة البنَايات ... ليدق عَلى النّافِذة، ليوقِظ النّاس من الذّبح ... فأرَى جَسَد امرأتي مُسج بلا رَأس، أستّل من لغتي لغة أبارزه .."[50]. بل إنه قد يُكرر -بشكل مُطور- من إطار السرد، ويُغير من فحوى المقطع السّردي في لحظة زمنية مُفارقة، ومن ذلك قوله:

"ابتسمت ... قلت حين ندخل البيت؛ نَدوس على العالم، ابتسمت قلت حين نأتي إليه يَفرَح العالم ... ابتسمت "[٥١]. يتصل هذا الفكر برؤياه الثاقبة للمنهج "الفينومينولوجي" phenomenology، أو منهج (الظاهرات) –وليس الظاهريات، المرتبط بمؤسس هذه الفلسفة، وهو: "إدمُوند هُوسرل"[٥٢]، الذي أراد –ومن وَرَائِهِ "البَاقوري"– أن يُؤول مَوضُوعَات المعرفة، ومحتويات الوَاقِع، بل ونواتج العَمليات المنطقية من: قضايا ، واستدلالات، إلى عَمَليّات مُجردة، ومشاعر، ومعتقدات سَيكولوجية؛ مما أفضَى به إلى الإيمان بالظاهر، ودلالاته، وآثاره باعتباره –الظَاهر– مِعيارًا وَحِيدًا لوجُود الموجُود. وقد قام هَذَا الاتجاه – أساسًا– فِي ألمانيا بوصفِهِ رَدّ فعلِ للاتجاهِ الرّومَانيتكِيّ السَابق عليه، الذي كان يقيم هذا كله على أساس الاعتقاد بوجود (المطلق). وهو ما اصطدَم به "البَاقوري"، وحاول تطويره، بل والثورة عليه؛ وذلك بأن حاول إظهار (إنسانية القرآن) من خلال التشَاحن مع آيِهِ الكريمَات، ووضعها –عَمدًا– في غير سياقها، هذا السياق الذي ضَرَبَ عليها قداسة ميتافيزيقية، أضعَفت –حسب وجودية "الباقوري" الإلحادية– من نشاط النص الوجودي الحقيقي. وقد فعَل "الباقوري" ذلك بغرض تحويل (الوَحيٍ المغِيبِ)، إلى (وَحي اجتِمَاعي) ظاهر، يمتَاح من مَعين (المجتمع)، الذي يضم الأفراد الموجودين أصلا قبل الوحي ... فلا قداسة غيبية لصور وأخيلة لغوية –في القرآن– يُقال إنها سبَقت وجودَ الإنسان بآلاف السنين[٥٣]؛ فإن ذلك مما يتعارض مع (الكوجيتو الباقوري) –إن جاز التعبير– وفق فلسفته الوجودية التي تبناها، وطورها في نصه الإبداعي. هنا يواتيك الشبه الفذ بين: ظاهرية (منهج الباقوري)، وبين ظاهرية (منهج سارتر)؛ إذ إن "سَارتر" قد اعتبر فلسفة (الظاهرات) فلسفة للوجود، أي إنها مَاثِلة للموجودات على وجه الحقيقة والتعيين، وليست مثل فلسفة "كانط"، مجرد فلسفة للمعرفة؛ ولهذا فإن "سارتر" يَصفها بأنها (فلسفة علمية) في مقابل فلسفة "كانط" التي توصف بأنها (نقدية)، ولكن (ظاهرية الباقوري) عند التطبيق النصي قد تطورت؛ بل قفزت على (ظاهرية سارتر)، الذي اكتفى بنفي غير

الظاهر، وانتهاج قبسات "هوسرل" عن وحي (الظاهر)؛ ليصنع في أدبه عَالما مُغلقًا مُحكمًا، لا أثر فيه لاستثناء فعل الموجودات، وهو ما طوره "الباقوري" –نصًا[٥٤]. ولأن "الباقوري" قد آمن بالمرئي الموجُود، ولأنه قد نظر إلى (القرآن) نظرة تُوافِق مَفهومه الوجُودي الخاص؛ فإنه قد استَعاض عن السِّياق الافتراضي الذي يُغلف آياته بالقداسة، إلى سياق وجودي حقيقي في ثنايا نصه الإبداعي، إيمانًا منه باستواء الخالق في كل الأحوال ... فإن الخالق لابد وأن يكون قد سبق المخلوق، والخالق في نظر "الباقوري" يتعذر أن يكون مُجرد فكرة ميتافيزيقية مَحْض، خاصة مع وجود (القرآن) نصًا حقيقيًا، وبما أن الظهور أثَر عَارض من الوجود، ولأن (الله) الميتافيزيقي ليس موجودًا –وفق فلسفة "الباقوري" فإن (القرآن) لابد وأن يكون أثرًا عَارضًا مَوصُولا بصُورةٍ مِن وجودٍ حَقيقي حَادِث ... ولأن الموجود –الإنسان– هو الذي أوجد (القرآن)؛ فإنه يحق لموجود آخر –في هذه العائلة الإنسانية العريقة– أن يتماس مع النص القرآني وفق دلالة (تَسَاوِي الخالقين) .. ومن ذلك في نصوصه:

– تحريفه العَمْدِيّ لنصوص قرآنية، وفق أشكال نصية خاصة –قد لا يتسع المقام لحصرها وإن اكتفينا بإيراد نماذج منها: ففي القرآن آية تقول: "اقتربت الساعة وانشق القمر"[٥٥]. أما عند "الباقوري" فإنه قد تَماس مع النص، وغيّر من جِدة سياقه، ودلالاته قائلا: "لما نسفَ القمرُ؛ عَلا نُبَاحُ الكلب"[٥٦]. بل إنه قد وضع نفسه –بوصفه رمزًا للموجود الحقيقي– محل الوجود الافتراضي للأنبياء، والرسل، وقصَص القرآن، ومن ذلك في نصوصه: "واختارني الفرعون كي أنازل أبنَاء مُوسى ... فتَصدرت السّحرة، وأحضَرت الحِبال، والعَصي فوقَ الملاءَة الصفرَاء ... وأشهدت كل من حَولي أني ذاهب للمُنازلة ..."[٥٧].

ويقول في أخرى: "فتمخضت –السّماء– وَولدتني ملكا للسَاخطين ... وعَلمتنِي الخط .. كتَبت عند بَابِها (ادخلوها آمنين) فدخلها الكِلاب، والحمير، والقِردة ..."[٥٨].

- "رأيت وجه البحر –يقصد الوجود المادي– سنـ . ـدس، استبرق، ... قوارير من فضة ..."[٥٩]. كل ما سبق حاول عبره "الباقوري" أن

يُحَوِّلَ النص القرآني السّماوي، إلى نص اجتماعي يَحفل بالمآزق، والخطوب الحياتية التي يتَعرض لها المجتمع الحي، وهذا هو مَنَاط (خُلود النص) عنده .

نظَرِيةُ المَشَاعِ النصيّ فِي سَرْدِ البَاقُورِيّ

ابتكر "الباقوري" في نصوصه فكرة أضحَت -بعد أن استَوَت على سُوقِهَا، واستغلِظت- نظرية إبداعية رائدة في مجال التطبيق النصي .

ترتكز على (الوجودية الإلحادية) ،وما عرَضنَا له -سَلفا- من أمور مُتعلقة بها[٦٠]. نضيف فِي هَذا المقام أن "البَاقوري" قد جَمَع ما بين: الإيمان بالوجودية الفردية، وبين الإيمان بالاشتراكية التي تمثل عند "الباقوري": "الديانة العَملية التطبيقية، الديانة الإنسانية، ... ولكن ما من شَك في أن إحساس الاشتراكي بأن مَذهبه يدعو، ويعمل وفق نظام مُعين لتَعميم الإنسانية، ومَنع استغلال فرد لآخَر ... يَجعَله قانعًا بالتفكير العَمَلي دُون التفكير الغَيبي ..."[٦١]. وهذا ما حَدَا بـ "الباقوري" إلى ابتكار شكل أدبي يترجم وجوديته، وفي ذات الوقت يبرز ديانته الاشتراكية، التي تجعل الإنتاج، ومصادر الحياة مَشاعًا بين أفراد المجتمع، يتشاركون فيه بلا مُفاضلة بين: فرد، وأخيه في المجتمع الإنسَاني العَام؛ ولذلك فإن "البَاقوري" قد مَهّدَ لنظريته بمَا يَأتي :

إجْرَاءَاتُ المَشَاعِ النصيّ

(١) أزال فكرة (البطل الفذ)، الذي تتمحور حَوله الأحداث، إلى أن جعله وجُودًا مُجَرّدًا، يتحرك مع الأشياء في فلك الأحداث؛ ولهذا فإنه قد سَاوَى بين: الإنسان، وأشيائه في النص باعتبار أن لكل منهُما وجُودًا مُستَقلا ...

(٢) ألغَى أسماء الأشخَاص؛ لأنه رأى أن من يقرأ النص يكون مجردًا من التعريف-مجرد قارِيء عادي، لذلك فإنه قد ألغى تعريف الشخصيات في نصوصه؛ ليسوي ما بين: الشخوص داخل النص، والشخوص خَارجها ...[٦٢].

(٣) أزال الحدود المكانية، فلا يوجد مَكان مُحدد، أو ذو حُدود وَاضحَة ؛حتى يتفاعل النص -بشكل مَشاعِي- مع كل البيئات في العالم

الإنساني ... فهو لم يذكر إلا مَرَائي الطبيعة العَامة الكلية: القمر، الشمس، البحر، ...[٦٣]. وقد عبر "البَاقوري" عما سبق في نُصوصه قائلا :

" – اسمك ... ؟ " .... " .

– عنوانك ؟ " .... " .

– بتشتغل إيه .. ؟ " ..... "[٦٤] .

٤- ألغى "الباقوري" (الجنس الأدبي)، فإن نصه يحمل معالم: الرواية القصيرة، والقصة القصيرة الطويلة، والأقصوصة؛ ليُثبت (مَشَاعِيّة الجنس النَّصي) .

تطبيق عَمَليّ عَلَى نظَرية المَشَاع النصيّ فِي سَرْدِه

ولأن المقام لا يَتسع لعَرض كامل مُحتويات النظرية الرائدة في الإبداع النصيّ؛ فإننا سوف نشير إلى نُقطتين مُهمتين جدًا في نصوصه، ارتباطًا بنظريته النصية :

أولا : مشاع نصي يربط ما بين: (الكلمة / عناصر القراءة)

إن "الباقوري" من خلال تأمله في آليات القراءة النصية، قد استشف أن القراءة عملية أعقد من الكتابة؛ إذ أنها تستدعي المكتوب، وما وراء المكتوب في آن معًا . وهذا ما لا يتساوى في تحصيله جميع صنوف القراء، وبما أن "الباقوري" قد تبنى المشاعية في نصه؛ فإنه قد طور من طريقته في صياغة (الكلمة المفردة) –أصل الجملة– وذلك بأن نَجّمَ –فرّقَ– التّواصل الطبيعي بين حُروفها لتشييع الكلمة، كيما تتوافق مع زمن القراءة الخاصة بها في شكل يجعل الاتساق بين: (القاريء/الكلمة) يَبلغ ذروَته؛ لأنه يرتبط بطريقة التحليل البَصري للكلمة، ومن ثم قراءة دلالاتها .. ولهذا التّهشيم الحرفي للكلمة –تمهيدًا لخلق كتابة مشاعية تربط بينها، وبين عناصر قرائتها– أشكال عِدة، نَذكر منها إيجازًا :

(أ) المشاع (سنـ . ـدس)[٦٥] .

إن الفاحِصَ اللبيبَ لهذه الكلمة ليَعجَب من دقته، وبراعته –الباقوري– في تَتجِيمِهَا :

(١) قام "الباقوري" بتهشيم البناء الحرفي للكلمة؛ تماشياً مع الحس الموسيقي لها، والقراءة العروضية الشعرية، التي تُقطع الكلمات -بها- نُطقاً، وفق جَرْسها الموسيقي في الأعصاب، فإن الكتابة العروضية للكلمة هي: (سُنْ / دُسْ)، وبالرغم من أن الكتابة العروضية تَنصرف أساسًا إلى الشعر، فإن "الباقوري" قد نَجّمَهَا -سرداً، وفق الإيقاع الموسيقي؛ وذلك لمعرفته أن (العقل البشري) يَميل إلى مَزج الموسيقى بالكلمة، ليَحدث المشَاع بين: الكاتب، وبين القارئ.

(٢) بالإضافة إلى أنه لم يُنجمها وفق الكتابة العروضية وحسب، وإنما أضاف إليها -إمعانًا في المشاع- استطالة في حرف (النون)، الذي هو مُرتكز الكلمة؛ لأنه الحرف الساكن. فقد قطعها هكذا: (نـ . ـ)، وليس هكذا (نـ . د)، وهذا يُؤشر إلى رغبته في نسف الكلمة تبعًا لطريقة قراءتها، وليس بشكل مُنفصل مُعتسف.

(٣) إن طريقة كتابته بزيادة هذا الرمز الجديد الغريب عن بيئة الكلمة، وهو الرمز(ـــ)، بالإضافة إلى اعتماده استطالة الحرف (ـ) الذي يقطع الكلمة إلى نصفين، لا يَدَع فسحَة للريبَة في أنهَا (كتابة مَشاعية) مُتصلة بنظريته، التي حاول أن يربط بينها، وبين القارئ في علاقة (وجودية اشتراكية) خاصة.

(ب) المشاع (مم ...... ـ .... ت .... د)[٦٦].

(١) قام "الباقوري" هنا بتهشيم هذا البناء الحرفي، ولكنه ليس تهشيماً يرتبط بطريقة الكتابة العروضية، فإنه -البَاقوري- لا يرتبط بها ارتباطا كاملا؛ لأن الحرف (د) في كلمة(ممتد) مُشدد، ولم يفك "الباقوري" تضعيفه في الكتابة المشاعية الخاصة به، ولكنه حافظ على أبجديات كتابته المشاعية المتمثلة في: (استطالة حرف الميم). ولكنه قد فصَل الاستطالة عن أصل الحرف، وهو تطوير جديد في طريقة (الكتابة المشاعية)، فإنه بدلا من ان يكبتها: (همـ...... ـ ....)، قد كتَبَها (

مـم ...... ـ .....)؛ وهـذا يعـني أن قـاموس كتابتـه المشاعية يَتطـور بـشكل داخلـي –ليَرقـى عـبر مراحـل، ويَرقـى معـه القـارئ إلى أسمـى مَرَاتـب الإنسانية (السّوبَرمَان)، والباحث يظن أن "البَاقوري" لو أتيح لديه مُتسَع مـن الوقت؛ لكتب نـصًا كـاملا وفق كتابتـه المشاعية تلـك .... الإضـافـة الجديـدة هنـا –أيضًا– هـي طريقـة (التنقـيط) بـين الحـروف في الكلمـة الـسابقة –وغيرهـا، فهـو لـيس تَنقطيًـا عَـشوائيًا اعتباطيًـا، ولكنـه مَحسوب مَدروس، فإنه –مثلا– قد وَضَعَ النّقاط وفق العَد الآتي :

((مم (إحدى عَشرة نُقطة) ـ (تسع نُقاط) ت (إحدى عَشرة نُقطة) د)) ...

ولا يَخفى مـا فيـه –الشّاهد الآنِف– مـن كـسر لحدة التماثل البغيض، الذي يجعل الموجودات المتجاورة وَهمًا يرفضه "البـاقوري"، بالإضافة إلى أن "البـاقوري" لم يـضع النّقـاط المتصلة بلا معنى، فإن قراءتي المتعمّقة لهـذا (البنـاء النُقطـي المـشاعي) في الكلمـة لـه فلـسفة عميقـة جـدًا، نُوجزها في العَرض الآتي :

(١) لـو لم يـضع "البـاقوري" النقط بـين الحـروف المبعثـرة؛ لكان هنـاك مـا يشبه(العدم)، أو(اللاكـنيونة) بالمعنى الفلسفي، حيث أنها ستُكتب هكذا: ((مـم (فـراغ) ـ (فـراغ) ت (فـراغ) د)) ... وممـا هـو معلـوم أن (الوجودية الإلحادية) –التي ينتمـي لها "البـاقوري" بصورة مـن الـصور– تـرفض فكـرة (العـدم)، أو (اللاكـينونـة) . حيث إن "هيـدجر" قـد توصـل إلى أن(العدم) لابد وأن يكون موجودًا على نحو ما[٦٧] .

(٢) إن فكرة (النقطة) ذاتها عند "البـاقوري" لها مَعـان مُتشعبة تستدعي: أصل الأشياء، ومركز الكون، والحيز الحقيقي الذي تلتف حوله نقطة معلومة . كل هذا تُؤشر لـه النقطـة التي استخدمها "البـاقوري" أقنومًا وجوديًا في كتابتـه المشاعية، وهـو يَهـدف إلى تـصوير حقيقـة (الانتقـال العصبي)، والذهني بين حرف وآخـر، ومـا يشتمل عليـه هـذا الانتقـال مـن إضافة لمعان، ومَضَامين خاصـة بـالحرف في ذهـن القـارئ . وهـي طريقـة مُبدعة، ومُبتكرة شَديدَة الخصوصية .

ثانيًا: مَشاع نصي يربط ما بين: [المقطع النصي / عناصر الصورة]

أمّا هنا فإن "الباقوري" قد وصل إلى غاية التطور في نظريته المشاعية، التي تربط ما بين: (النص / القارئ) . فيما سَبق كانت الكلمة مَوجودة في النص، ولها مثيل فى عقل القارئ عند القراءة، أما التّطوير المذهل الذي أضافه "الباقوري" فهو أنه ربط ما بينه –سردًا، وما بين القارئ ليس فقط بوصفه مجرد رد فعل للكتابة الموجودة أصلا، وإنما بوصفه فاعلا. وهنا تصل المشاعية إلى ذروتها؛ حيث أن "الباقوري" قد تَرَك حيزًا وجوديًا للقارئ كي يُبدع فيه، لأنه مُبدع أيضًا وفق المشاع. هنا تكتمل فكرة (الوجود ضمن الآخرين)[٦٨]، وهي إضاءة لنظرية "الباقوري" المشَاعية، يتحدى بها نظرة "سارتر"، الذي يرى أن الوجود من أجل الآخرين being for others هو: "الحد الأقصى من الشَيئية الدَبقة، التي تُعد نوعًا مقيتًا من الإكراه . إن الجحيم هو الآخرون، إن الآخرين يدخلون في مدار إدراكي ليسلبوني هذا الإدراك، نَظَراتهم تَغتَصب تَركيزي، وتصيبني بالارتباك ... وحَضورهم يُهدد حُضوري، ويحيطه بالشكوك الشريرة"[٦٩]. أما عند "البَاقوري" فإنه قد طور –عبر نظريته المشاعية في النص– طريقة فريدة يتجاوز –عَبْرَها– حضور الفرد، وحضور المجتمع عبر قرائته؛ ولهذا فإنه قد تَمَيز على "سارتر" وبَزّه، حيث إن أعمال الأخير تطبعهَا فردية تنحي القارئ من عالم النص . ما فعله "سارتر" تجاه القارئ جعله يشعر بما شَعرت به شخصية "العاهرة" أمام شخصية "بول هلبرت"، في قصته (إيروستريتوس)، فهو دائمًا يحاول أن يجعل القارئ يُحس أن وجوده عَرضي، وعَابث .... يريد أن يسجن الآخر في الجسد، وفي أفكار من صنعه هو؛ بينما يظل هو في كامل حُريته، وفق خُطته الخاصة التي لم يُطلع القارئ عليها، ولا دعاه للمشاركة في نسجها . وقد ظهرت هذه الفردية، والأنانية في أروع صُورها في مسرحيته: (الذباب) les mouches، حيث إن "اورست" يُحقق وجوده بقطع النظر عن وجُود الآخرين، ومن ذلك قوله:

"أورست" (يَصيح في وجه أخته ،ويداه مُضرجتان في الدماء) :
"إني حرٌ يا"إليكترا" .... وها هي الحرية تنقض عليَّ كما تنقض الصاعقة ...
إليكترا : حرٌ؟!! أما أنا فلا أشعُر أني حُرة ..... "[70].

أما عند "الباقوري"، فإنه قد أشرك القارئ معه –وفق نظريته المشاعية– في عملية الإبداع، وتَجَاور الموجُودات، ومن ذلك في نُصوصه :

أولا: (الشكل الأول) :

((تلهب ما تبقى منك على مخدعك، تترك ما تبقى من الليل للنهار القادم ..... ، ..... ، ....))[71] . إن النظرة المتأملة في هذا المقطع النصي؛ تصيبك –ولابد– بالاندهاش، وتُجبرك على إكبار هذا الأديب الفذ، يَتِيم دَهْره في حِرْفة الإبداع، فإنه لم يعتمد –في المقطع السابق– ترك مجرد فراغ نَصي، ليسرح القارئ في خَيَالات لما أرَادَه الكاتب وأخفاه، بل إنه قد تجاوز ذلك إلى ما هو أقوى في الابتكار، وأشنطط فِرَاسَة، حيث إنه قد حَدد لك مجموعة من الأحياز الوجودية؛ كي يستطيع القارئ –من خِلالها– أن يَتَحول من دور (القارئ) إلى دور (المبدع)، الذي يُضيف إبداعه، أو بالأحرى وجوده إلى وجود النص، ودليل ذلك أنه :

(١) قد وضع بناء للحيز الوجُودي المسبق، على نحو يَحفز القارئ إلى الإضَافة الحقيقيّة في النّص من خِلال الشّكل الآتي :
((..... ، ..... ، ....))[72].

إن الفاصلة تؤكد الحاجة إلى جملة قبلها، وجملة بعدها، وهي ابتكار خاص بهذا المبدع، حول به النص إلى مُجاورات، ومُحاورات وجودية بين: الكاتب الذي تحول إلى قارئ لإبداع القارئ، وبين القارئ الذي تحول إلى كاتب . فإنه –القارئ– قد تَحَوّل من: رد فعل للخُطة المسبقة للمؤلف؛ إلى فعل وجودي حقيقي، ليبدع ويضيف في النص . هذه الفكرة التي شَكلت وحَدّدت معالم نظريته المشَاعية، لهي الدليل على أسبقيته، وريادته الفنية الفلسفية في النص الإبداعي . وهناك مَلحَظ مُهم، ذلك أنه لم يكتف بأن ترك حيزًا وجوديًا مُسبقا لإبداع (القارئ / الكاتب)، ولكنه ترك في وجوده الذاتي، ومقاطعه هو حيزًا لوجود (القارئ

/ الكاتب)، وسَمَحَ له بأن يَقتحم بوجوده الأحرَاشَ الذّاتِيّة للمؤلف؛ ليُبدع في مَقاطعه بلا فواصل، وهو إبداع غير مَسبوق، ومن ذلك :

((هكذا .... دائمًا ....))[٧٣] .

وقد نَوّع "الباقوري" في تَعيينه للأحياز الوجودية، إلى أن جَعَلها في (وسط) مقاطعه النصية؛ ليُجبر القارئ على مَشَاعية الإبداع –وهي من حِيَله الوجودية المشاعية في النص، ومِن ذلك :

- ((مـن .... ، .... ، .... ، ومـن نافـذة البيـت ، .... ، ومـن عنـد الجيران يُبارك لك أعمالك ويَتهمك بالكسل))[٧٤] .

- ((يدفعك أخوك الذي حَضَر دون استئذان ، ...... أن تخلع نعليك "[٧٥] .

" ولم يمسح عنك العَرق المدلى فوقَ رباط حذاء أخيك الذي سَافر للعُمرة من عشر سنين، .... ، ليعرفك الآن))[٧٦] .

<u>ثانيًا: (الشكل الثاني) :</u>

- أنه لم يكتف بأن ترك لك حَيزًا في نهاية مقطع مَشاعي بسيط، مثل :

((////// ، ......))

- أو مَقطع مَشاعي مُركب، مثل :

((////// ، ...... ، ...... ، ....))

ولكنه رَكبَ مَسارات المقاطع المشاعية، فجعل (القارئ / الكاتب) يُنهي مقطعًا، سبقه وجود (الكاتب / القارئ) ليبدأ مقطعًا يلحقه وجود (القارئ / الكاتب) . وهنا قد بَلغَ ذروة الإبداع المشَاعي –وفق نظريته، ومن ذلك قوله :

- ((مـا زالـت تتحـرك داخـل ملابـسها ، .... (نهايـة وجـود الكاتب/القارئ).

.... (نهاية وجود (القارئ/الكاتب)، تُغريك))[٧٧] .

- ((وأنا لازلت صَغيرًا، قدماي عاريتان، يَلسعني أسفلتك، أسَابق السّراب إلى الرمل ...... ، ..... (نهاية وجود الكاتب/القارئ) .

..... (نهاية وجود القارئ/الكاتب)، سِيجَارة مُلقاة تُطلق دُخَانَهَا))[٧٨] .

الحواشيّ

(١) نبات بَحْريّ من فصيلة (قشريات الجمبري)، موطنه جنوب قارة أمريكا الشمالية ... (الباحث).

(٢) فيليب ثُودي، سارتر، ترجمة: جورج جحا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣م، ط (١) ص (١٦).

(٣) أنيس منصور، Ses mots font sa vi ، مجلة الفكر المعاصر ، دار الكاتب العربي، مصر، عدد (٢٥) ،١٩٦٧، ص (١٨)

(٤) ممدوح الباقوري طفرة في التعلم الذاتي؛ فقد تعلم كل الأشياء-تقريبًا- بمفرده من: القراءة الحرة إلى برمجة الحاسوب للخط العربي، حوار للباحث مع شقيقه الأستاذ: أحمد الباقوري، يوم (٢٠٠٧/١٠/١٨).

(٥) وذلك في مدرسة: (البدراوي)، السابق.

(٦) كلاهما تَعَثّرَ في مراحل التعليم الأولى؛ نظرًا لأن عقل كل منهما كان متجاوزًا لـ : العادي والسطحي والمكرور ... (الباحث).

(٧) فيليب ثُودي، سارتر، ص (١٦).

(٨) مثل "سارتر"، فقد توفي والد "ممدوح الباقوري" وهو طفل صغير عام (١٩٦٣) .... (حوار للباحث مع شقيقه).

(٩) مُصطلح خاص بـ "سارتر"، مُتصل بنظرته الإلحادية للوجود ... (الباحث).

(١٠) انيس منصور، ses mots font sa vie ، ص (١٩).

(١١) السابق، نفسه.

(١٢) Termes philosophiques de Sartre ، مجلة الفكر المعاصر ، ص (٢٢).

(١٣) qu'est – ce que la iitterauture , J.P. Sartre ، ترجمة : زكي نجيب محمود، مجلة الفكر المعاصر ، ص (١١).

(١٤) انيس منصور ، ses mots font sa vie ، ص (١٤).

(١٥) les Sequesters d'altona , 1960, J.p. Sartre ، ترجمة : د. مراد وهبة ، وأمير إسكندر، ضمن مجلة (الطليعة)، مؤسسة الأهرام، فبراير (١٩٦٧ م) ، ص (١٤٧).

(١٦) زكي نجيب محمود ، Sartre dans notre vie culturelle ، مجلة الفكر المعاصر، صـ (١١).

(١٧) نؤكد هنا بشكل قوي، ساطع الوضوح أن ذلك في النص الإبداعي الذي يحتمل التأويل والمجاز، وهذا ليس تقييمًا لمسلكه الشخصي في علاقته بالرب، وإلا فقد اشتهر عنه الوَرَع، والتقوى ..... (الباحث).

(١٨) ممدوح الباقوري، قبل المنعطف الأخير، مرافئ السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مؤتمر أدباء مصر (٢٠)، ص (١٦٠)

(١٩) Miguel de Unamuno (١٨٦٤م – ١٩٣٦م)، كان حاداً وصارخاً في هجومه . وقد أعلن أن رسالته هي: تحطيم الإيمان ... الإيمان بكل ما هو جامد لا يتطور؛ لذلك ثارت عليه الكنيسة، واعتبرته ملحداً، ومن مؤلفاته : (عذاب المسيحية) (١٩٢٨) .

(٢٠) انيس منصور ، ses mots font sa vie ، ص (١٦) .

(٢١) الباقوري ،قبل المنعطف الأخير ،ص (١٦٠) .

(٢٢) السابق ،نفسه .

(٢٣) فيليب ثودي ،سارتر ،ص (٩) .

(٢٤) الباقوري ،قبل المنعطف الأخير ،ص (١٦٠) .

(٢٥) فيليب ثودي ،سارتر ،ص (٩) .

(٢٦) الباقوري ،قوس قزح ،مرافئ السرد ،ص(١٥٥) .

(٢٧) السابق ،ص (١٥٦) .

(٢٨) السابق ،نفسه .

(٢٩) السابق ،ذاته .

(٣٠) السابق ،عينه .

(٣١) Existentialism ،اسم لاتجاه او نزعة ظهرت في تاريخ الفلسفة، تنطوي على عداء للنظر المجرد الذي يطمس ما في الحياة العقلية من حالات تباين، وعدم اطراد ، Encyclopedie Existentialiste ،مجلة الفكر المعاصر ،ص (٦٦) .

(٣٢) (الوجودية الإلحادية) هي : فرع من الوجودية، يجعل الإنسان مطلق الحرية في الاختيار؛ مما يتولد عنه معاني القلق، والضياع، ص (٦٦) .

(٣٣) Martin Heidegger (١٨٨٩ – ١٩٧٦)، فيلسوف الماني ،يعرف في أوساط واسعة الانتشار بأنه الممثل الرئيسي للوجودية، درس الفلسفة على أيدي أستاذه "هوسرل"، وقد أهدى إليه كتابه الرئيسي : (الوجود و الزمان) (١٩٢٧م) .

(٣٤) انيس منصور ، ses mots font sa vie ، ص (١٦) .

(٣٥) Termes philosophiques de Sartre ،ص (٢٢) .

(٣٦) الباقوري ،الترنح، جمعية أدباء وفناني بورسعيد، العدد السادس ،(د.ت)، ص (٢٢) .

(٣٧) السابق ،نفسه .

(٣٨) الباقوري ،قوس قزح ،ص(١٥٦) .

(٣٩) الباقوري ،الترنح ،ص (٢١) .

(٤٠) الباقوري ،المتاهة ،مجلة أصداف ،العدد الأول : (١٩٩٦م) ،ص (٢٨) ،ط (١) ،قصر ثقافة بورسعيد .

(٤١) في الرسم الموجود في النص ، تجد بوضوح فكرته عن (الكوجيتو)، حيث إنه قد رسم الأجساد بلا رؤوس، والرؤوس قابعة أسفل الأقدام؛ مما يوحي –في صورة من صوره– بأسبقية الوجود الفيزيقي على الفكرة التي تُمثلها رمزية الرأس.

(٤٢) الباقوري ،المتاهة ،ص (٢٨) .

(٤٣) السابق ،ص (٢٩) .

(٤٤) السابق ،نفسه .

(٤٥) فيليب ثودي ،سارتر ،ص (٢٤) .

(٤٦) الباقوري ،المتاهة ،ص (٢٨) .

(٤٧) الباقوري، موت حُلم، جمعية أدباء وفناني بورسعيد ،ص (٤٢) .

(٤٨) الباقوري ،المتاهة ،ص (٢٨) .

(٤٩) السابق ،نفسه .

(٥٠) السابق ،ص (٢٩) .

(٥١) الباقوري، موت حُلم ،ص (٤٢) .

(٥٢) Edmund Husserl (١٨٥٩ – ١٩٣٨)، قيل عنه إنه ليس فيلسوف وجوديًا بالمعنى الاصطلاحي، إلا أنه يُعد الجد البعيد لهذه الفلسفة، وذلك بفضل منهجه (الفينومنولوجي)، الذي تأثر به كبار الفلاسفة من أمثال: "هيدجر"، و"ميرلوبونتي" .

(٥٣) أبو حنفية النُعمان ،الفقه الأكبر ،دار الكتب العلمية ،بيروت – لبنان ،ط(٢)

(٥٤) من خلال النظرية التي ابتكرها في نصه الإبداعي، وسوف نعرض لها في نهاية الدراسة –بمشيئة الله تعالى .

(٥٥) القرآن الكريم .

(٥٦) الباقوري ،الترنح ،ص (٢١) .

(٥٧) السابق ،ص (٢٢) .

(٥٨) السابق ،نفسه .

(٥٩) الباقوري ،قبل المنعطف ،ص (١٥٦) .

(٦٠) (الكوجيتو)، و(الفينومينولوجي) .

(٦١) سلامة موسى، برنارد شو ،دار ومطابع المستقبل بالفجالة والإسكندرية ،ط(٢) ١٩٧٧م ،ص (٩٠) .

(٦٢) ولأنه يرفض التكرار والتماثل؛ فإنه قد ذكر –عرضًا– بعض الأسماء (المبهمة) على القرّاء غير المتخصصين، مثل: "مُحمد النّادي"، و"قاسم عليوة" ، ...... (الباحث) .

(٦٣) في نص (الترنح) ذَكر قِصّة (الفرعون) مع اليهود، وهي –أيضًا في سياق كسره للتماثل الموصول بفلسفته الوجودية .. (الباحث) .

(٦٤) الباقوري ،الحِصَار ،جمعية أدباء وفناني بورسعيد ،مطبعة المستقبل ،بورسعيد ،ص (٤٥) .

(٦٥) الباقوري ،قوس قزح ،ص (١٥٦) .

(٦٦) السابق ،ص (١٥٥) .

(٦٧) مجاهد عبد المنعم ، la signification du neant ،مجلة الفكر المعاصر ،ص (٥٤) .

(٦٨) ريتشارد أبيجنانسي ،الوجودية ،ترجمة: حمدي الجابري ،المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ،ص (١٦٦).

(٦٩) السابق ،ص (١٦٧) .

(٧١) جَلال العشري ،مسرح المواقف عند سارتر ،مجلة الفكر المعاصر ،ص (١٢٥) .

(٧٢) الباقوري ،قبل المنعطف ،ص (١٥٩) .

(٧٣) الباقوري ،قبل المنعطف ،ص (١٦٠) .

(٧٤) السابق ،نفسه .

(٧٥) السابق ،ذاته .

(٧٦) السابق ،عينه .

(٧٧) السابق ،ص (١٦١) .

(٧٨) السابق ،قوس قزح ،ص (١٥٥) .

٢- المِيلادُ :
وُلِدَ عَام (١٩٥١م)، فِي حَيّ (المَنَاخ)، مُحَافظة (بُورسَعيد) .
٣- وَالِدُهُ :
الحاج: "إبْرَاهيم مُرْسِي"، وهو من كبار عازفي السمسمية، ومؤلفي أغنياتها، التي أرخت مآثر النضال، ومفاخر الشعب الصنديد .
٤-إخْوَتُهُ :
من الذكور: الفنان "جَابر مُرسِي"، وهو من عازفي السمسمية، وفناني (الفرقة التلقائية)، التابعة للفنون الشعبية، بقصر ثقافة بورسعيد - وقد ارتحل إلى (المملكة العربية السعودية)، بالإضافة إلى: "إبْرَاهِيم"، و"مُرْسِي"، ومن الإناث: "فاطِمَة"، و"آمَال".
٥- زَوْجَهُ :
وقد تزوج "عبد القادر" -بعد مشوار طويل من الحِلّ وَالتَّرحَال فِي أرجَاء مِصْرَ، وَالعَالم العَربي- من السيدة: "منال مصطفى"، وقد أنسَلَهَا: "مُحمداً"، و"مِنة" .
٦-أحداثُ حَيَاتِهِ :
(أ)- إن نشأة "عبد القادر"الخاصة، تُبرز لنا المفارقات المهولة التي صنعت هويته الثقافية؛ فقد ابتدأ سنيه الأولى مُقاتلاً في صفوف (المقاومة الشّعبية)، سنة(٦٧)، وكان عُمره -آنذاك- خَمسة عشر عاماً، واعتبر -وقتها- من أصغر أفراد المقاومة سناً .
(ب)- تطـوع -عقـب انتهـاء فـترة المقاومـة- في القـوات المسلحة، حتـى وصـل إلى رُتبـة (رقيـب أول)، وكـان مـن بـين أبطـال معركـة أكتـوبر المجيدة (١٩٧٣م) ..
(ت) - تـرك "عبـد القـادر" القـوات المسلحة عـام(٧٦-٧٧م)، وانـضم لفـرق المقاومـة اللبنانيـة، ولعـل خوضـه غمـار

المعارك، واشتباكه مع: أفكار، وأيدولوجيات مختلفة؛ هما اللذان خلقا ذلك الاتساع، والعمق في ذهنية "عبد القادر"، وكونت استعداده المتوقد للإبداع .

(ث) - اعتنق -بيقين- قضية جيله المضنية، الا وهي قضية (الحرية)، التي ترددها أصداء العدالة؛ ولذلك فإنه ظل طوال حياته عاشقا للحرية في أعتى صورها، حاملا للوائها وهو عاري الصدر، ثابت الجنان .

(ج) – هذا الخضم المربك من الأفكار، والمعاني التي احتشدت في صدره، أبت إلا أن تظهر أدبًا أيقظه: ألقُ المناضل، وخَيال الحالم الملهُوب بحلمه العنيد الخالد؛ فانتفضت ريشته تنهب من محبرته لتسطر شعرًا لا تدانيه إلا رسالته التي يشع بها فؤاده النافر .

(ح) - اتخذ "عبد القادر" الترحال وسيلة لنشر تلك الرسالة، فكان عشقه السفر صورة من رحلة (الفنان المفكر)، الذي يجوب أنحاء الأرض باحثًا عن ضالته من (الحقيقة)، مستخدمًا (مصباح ديوجين)، وقد افتتن "عبد القادر" على وجه الخصوص بالسفر في محافظات مصره التي عشقها بعنف، ومنها : محافظة (العريش)، ومحافظة (الأقصر)، ومحافظة (سوهاج)، ومحافظة (أسوان) .

(خ) - تضافرت تنهدات "عبد القادر" المسرحية لتشكل أطياف تجربة فريدة، شديدة الثراء، مَزَجَت ببراعة ما بين مواهب: الإخراج، والتأليف، وكتابة الأشعار الدرامية، وكانت أكثر مواهبه ذُيوعًا: تصميم السينوغرافيا المسرحية بواسطة "خام الفوم" . وكان المسرح هو الوعاء الذي استطاع أن يحوي -بصعوبة- تجربة "عبد القادر" المتشعبة؛ فالتفت إليه بكل جوارحه، حتى صار كلاهما دليلا على الآخر ...

(د) - التفت إلى التجارب الحداثية في دنيا (المسرح)؛ فكانت له -في ساحتها- صَوْلات وجَوْلات، ومن ذلك مساهماته -تأليفا وإخراجًا- فى (المسرح التجريبي) بعروض عدة نذكر منها :

(١)- عرض(البَطاحيش).
(٢)- عرض (الغُربال) .
(٣)- عرض (دُون كيخوته في البلاد المخوُوته) .

(هـ) - وقد أصدر ديوانه: (نورس حزين) بالعامية المصرية، بمحافظة (شمال سيناء)، وقد ارتبط بعالمه الشعري ارتباطا طقسيًا، ظهر جليًا عبر: منظومة المفردات الفريدة، والتراكيب التشكيلية غير التقليدية، تلك التي مازجت -بحذر، ووعي- ما بين: اللون، والصوت، والزمان، والمكان في وحدة سحرية أسماها ديوانه الشعري ...

(و) - كما برع "عبد القادر" مؤلفا ومبدعًا في تقديم (أدوار السمسمية)، وأنشأ فرقة (طرح البحر)؛ لإحياء ذلك الفن الشعبي، وقد توقفت

لفترة، ولكنه حارب لأجل عودتها مرة أخرى قبل وفاته، ونجح في معركته -كعادته ...

(ن) – وقد نشرت أعماله بالدوريات الأدبية المختلفة، ونذكر منها أنه :

(١)- نشر في مجلة (المرجان)، التابعة لإقليم القناة، وسيناء الثقافي .

(٢) – نشر في مجلة (أصداف)، التابعة لنادي أدب قصر ثقافة بورسعيد .

٧ – مَنَاصِبُهُ :

وقد شَغَل "عبد القادر" مناصب ثقافية ، وفنية عدة، نذكر منها أنه :

(أ) – مُخرج مسرَحي .

(ب) – مصمم ديكور معتمد بالهيئة العامة لقصور الثقافة .

(ت) – درجة (باحث مُكلف) في التراث الشعبي .

(ث) – عضو عامل بنادي الأدب بقصر ثقافة بورسعيد .

(ج) – عضو برابطة الزجالين، وكتاب الأغاني المصرية .

(ح) – المشرف الفني على نشاط نوادي المسرح ببورسعيد .

٨- جَوَائِزُهُ :

(أ) – حصل "عبد القادر" على جوائز كثيرة متنوعة، كانت دليلا واضحًا على شدة

تميزه الفني، وبراعته في صياغة أفكاره الإنسانية بشكل راق وسام . فقد حصل على المراكز الأولى في أكثر من عمل مسرحي، منها :

(١)- مسرحية (حكاية دعبل الخزاعى) .
(٢)- مسرحية (الغُربال) .
(٣)- مسرحية (إحنا اللي زرعنا الشوك) .
(٤)- مسرحية (إعدام فأر) .
(٥)- مسرحية (اغتصاب) .

وحصل على المركز الأول على مستوى اقليم القناة وسيناء الثقافى قبيل وفاته وذلك بعرض (خمر وعسل) لفرقة العريش القومية المسرحية .

(ب) - حصل على أكثر من عشرين جائزة في مجالات: الديكور، والإخراج، والتأليف المسرحي، من قبل جهاز (الثقافة الجماهيرية) .

٩ — وفاتُهُ :

توفي إثر ارتفاع حاد في ضغط الدم؛ أفضى إلى إصابته بجلطة في المخ، ٢٠٠٧م .

١٠- صَدَى أعمَاله :

كان "عبد القادر" مدينة من الفن، تعوزنا الصفحات الطوال كي نسطر معالم إرهاصاته الفنية، التي طالما أطاحت بكل ثوابت التقليدي والمكرور في عالم الفن؛ طامعة في فجر آتٍ -لا محالة، ليشرق على دنيا الناس ساطعًا بالحرية العُظمى، والعدل، اللذين حلَم بهما "عبد القادر" كثيرًا؛ ولذلك فإننا سوف نختم حديثنا الرائع عنه بمقطع من قصيدة له، يمثل عنوانها دوره في عالم الفن المصري، ألا وهي قصيدة (النوة) :

متكلفته قلوع المراكب .. والصواري منكسه
على نور فناره مخنفسه ..

حتى المراسى مفككه .. ومتفتته
ومتفتوله حبال الهناكر .. والمدارى مسوسه ..
وموسوسه الدفه وليه متشتته
مع إن بدري ع الشتا ..

١١- مَرثِيَّة :

وقد رَثَتهُ مَآقِي مُحبيه -وهُم كثر- شعراً مَجيداً، أكد أن رسالته الفنية قد تلقاها حواريوه من الموهوبين الشبان، الذين آمنوا بكل ما أرهق "عبد القادر" ذاته، واعتصرها في سبيل نشره، ومن هذه المواهب نَسُوقُ رَثَاء شاعر بورسعيد الشاب: "مُحَمَّد فَارُوق عَبد اللطِيف"، إذ يبكيه قائلا:

ولسه في جوانا دُعبل .. بس دعبل مش خزاعى*
لسه فى لاحساسنا داعى للبطاحيش* الوحيده
لسه هنخل مية قصيده جوه غربال* الخلول
مش تدخل أو فضول
لو سألتك ليه بتطلق همنا فى نورس حزين*
لو أنين السمسميه* بيعزفك لحظة حداد

وقد أقيم للفقيد حفل تأبين راق حضره لفيف من رواد الأدب والفن ، من مختلف محافظات مصر بقصر ثقافة بورسعيد ، كما تم عرض أكثر من برنامج إذاعى وتليفزيونى لمناقشة سيرته الفنية العطرة، نذكر منها برنامج : (السمسمية) ، الذى أعده الفنان / محمد حافظ لإذاعة القناة .

محور التكريم والشهادات

تكريم الشخصيات العامة :

أ / عبد الملك الزينى   عضو مجلس الشعب

أ / علـــى الألفـــى   عضو مجلس الشورى ونقيب المعلمين ببورسعيد

اسم الكاتب والنقابى الراحل / عبد المنعم كراوية

عبد الملك عبد الفتاح الزيني .

تاريخ ومحل الميلاد : ٢٢/٥/١٩٤٢ ، بورسعيد .
محل الإقامة : بورفؤاد ، العبور، عمارة ٣٨ شقة ١٣ .
المؤهل العلمي : بكالوريوس المعهد العالي للدراسات التعاونية .
الوظيفة الحالية : مدير معسكر بورسعيد الدولي للكشافة، والمرشدات .
الحالة الاجتماعية : متزوج، وله ولدان .

الخبرات السابقة :

- عضو المقاومة الشعبية ببورفؤاد من ١٩٦٧ : ١٩٧٠ (قائد سرية) .
- حاصل على دورات تدريبية تخصصية خلال هذه الفترة بكلية ضابط الاحتياط(دورة قتال في المدن – دورة مقاومة دبابات).
- أحد مسئولي عودة مهجري بورسعيد من محافظة الغربية بحكم عمله موظفا بالشئون الاجتماعية حينئذ، من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٩ .
- عضو المجلس المحلي لمحافظة بورسعيد ، منذ ١٩٧٩.
- رئيسا للجنة الشباب والرياضة ،وأسهم في إنشاء مراكز الشباب وتطويرها: (مركز شباب بورفؤاد – مركز شباب السلام – وتخصيص أرض لمركز الشباب بالقابوطي ،وأم خلف ،والكاب، والجرابعة، والمناصرة ،والديبة).
- وكيل المجلس الشعبي المحلي لمحافظة بورسعيد ١٩٩٢ – ٢٠٠٢ .
- رئيس للجنة الشئون الاجتماعية بالمجلس الشعبي المحلي للمحافظة ٢٠٠٠ – ٢٠٠٣ .

- رئيس للجنة الشئون الاجتماعية بالمجلس الشعبي المحلي للمحافظة ٢٠٠٣-٢٠٠٤ .
- وكيل المجلس الشعبي المحلي لمحافظة بورسعيد ٢٠٠٤-٢٠٠٥ .
- وكيل المجلس الشعبي المحلي لمحافظة بورسعيد ٢٠٠٥.
- فاز بانتخابات مجلس الشعب نوفمبر ٢٠٠٥ عن الدائرة الأولى ببورسعيد .
- عضو مجلس إدارة الجمعية المركزية لفتيان الكشافة .
- عضو مجلس إدارة الاتحاد العام للكشافة والمرشدات ١٩٩٢ - حتى الآن .
- مقرر لجنة تنمية القيادات بالاتحاد العام من ١٩٩٤ -وحتى الآن- وهي المسئولة عن تأهيل وتدريب القادة والقائدات على مستوى جمهورية مصر العربية .
- إنشاء معسكر بورسعيد الدولي للكشافة والمرشدات والعمل على تطويره حتى أصبح أفضل المعسكرات العربية بمعاونة عديد من الهيئات أهمها: (المجلس الأعلى للشباب والرياضة – محافظة بورسعيد – ثم وزراة الشباب ..) .
- نائب رئيس الاتحاد العربي الكشفي للبرلمانيين .
- حاصل على جميع الأوسمة الكشفية المصرية (وسام الشكر – وسام زهرة اللوتس – الصقر الفضي – وسام الشكر مرة ثانية) .
- وقررت اللجنة الكشفية العربية منحه قلادة الكشاف العربي أعلى وسام كشفي عربي .

<u>خبرات أخرى :</u>

- عضو بهيئة الإعداد وإدارة المخيم الكشفي العربي رقم ٢٠ بالقاهرة .
- نائب رئيس لقاء المخيم الكشفي العربي رقم ٢١ ببورسعيد .

- رئيس بعثة مصر بالمخيم الكشفي العربي رقم ٢٢ بتونس .
- رئيس بعثة التوأمة مع الكشافة اللبنانية .
- عضو بعثة مصر بالمخيم الكشفي العربي رقم ٢٣ بلبنان .
- عضو الوفد المصري للمؤتمر الكشفي العربي بالقاهرة ديسمبر ٢٠٠٤ .
- مؤهل –كشفيًا- كقائد تدريب .

السفر للخارج :

تونس ١٩٩٥:	عضو وفد مصر في المؤتمر الكشفي العربي
تونس ١٩٩٦:	رئيس بعثة مصر في المخيم العربي الحادي والعشرين
لبنان ١٩٩٨:	رئيس بعثة محافظة بورسعيد لتنفيذ توأمة مع الكشاف التقدمي اللبناني وحضور المخيم العربي الثاني والعشرين .
لبنان ٢٠٠٠:	عضو وفد مصر في لقاء رؤساء الجمعيات الكشفية العربية .
لبنان ٢٠٠١:	رئيس بعثة تبادل الزيارات مع الكشاف التقدمي اللبناني .
السعودية ٢٠٠١:	عضو وفد مصر في المؤتمر الكشفي بالرياض .
السودان ٢٠٠٢:	عضو وفد مصر للجمعيات غير الحكومية لمساعدة السودان
زيارات خاصة:	ليبيا – الأردن – سوريا – الدنمارك – إيطاليا – النمسا .

عَلِيّ حَسَن الألفِي .

المنصبُ الحاليّ: مدير إدارة التربية الخاصة، بمديرية التربية والتعليم، ببورسعيد .

تَاريخُ الميلاد: ١٠/٦/١٩٤٨م .

الحالة الاجتِمَاعِيّة: متزوج، وله أربعة أولاد .

المهَامّ الوَطنِيّة :

❋ عضو لجنة (الدفاع الوطني) .	١٩٦٧
❋ أمين مساعد شباب بورسعيد (الدقهلية) .	١٩٦٩
❋ أمين شباب بورسعيد (المنزلة) .	١٩٧١-١٩٧٤
❋ أمين مساعد شباب بورسعيد (حي العرب) .	١٩٧٤-١٩٧٥
❋ أمين شباب بورسعيد -انتخابًا .	١٩٧٥-١٩٧٧
❋ عضوالمجلس الشعبي المحلي (حي المناخ) .	١٩٧٩-١٩٨٣
❋ أمين اللجنة النقابية للمعلمين بحي المناخ .	١٩٧٦-١٩٨٤
❋ عضو مجلس إدارة رابطة التعليم الابتدائي .	١٩٧٥-١٩٨٦
❋ عضو المجلس الشعبي المحلي لحي المناخ .	١٩٨٤-٢٠٠٠
❋ عضو المجلس الشعبي المحلي للمحافظة .	١٩٨٨-١٩٩٢
❋ من مؤسسي الحزب الوطني الديمقراطي ببورسعيد، عضو المجلس الشعبي المحلي	١٩٩٢-١٩٩٦

للمحافظة.

❋ رئيس لجنة التعليم بالمجلس.	
❋ وكيل المجلس الشعبي المحلي للمحافظة.	١٩٩٧–٢٠٠٠
❋ نقيب المعلمين – لفترة ثالثة –تزكية.	٢٢/٥/٢٠٠٠
❋ عضو مجلس إدارة إسكان المعلمين ببورسعيد.	١٩٨٤–١٩٨٠
❋ وكيل نادي الحرية للمعاقين ببورسعيد.	
❋ رئيس مجلس إدارة شباب السلام.	
❋ وكيل المجلس الشعبي المحلي للمحافظة.	٢٠٠٢–٢٠٠٤
❋ رئيس مجلس إدارة نادي الحرية للمُعاقين.	٢٠٠٣
❋ عضو مجلس الشورى.	٢٠٠٤
❋ الأمين المساعد أمين تنظيم الحزب الوطني.	٢٠٠٥–٢٠٠٦
❋ عضو مجلس الشورى.	٢٠٠٧
❋ أمين سر لجنة الشباب، والتعليم بمجلس الشورى.	

• عبد المنعم كراوية.

- وُلد في ١٩٥١/٣/١٤، ببورسعيد.
- حصل على دبلوم مركز تدريب، هيئة قناة السويس.
- فاز بعضوية نقابة العاملين بهيئة قناة السويس.
- كان في مُقدمة المطالبين بإنشاء اتحاد مستقل للكتاب، عام ١٩٧٤ م.
- من مؤسسي لجنة التضامن مع الشعبين اللبناني والفلسطيني.
- عضو الجمعية العمومية لشركة التقدم المؤسِّسة لجريدة (البديل).
- مؤسِّس لمركز البحوث العُمالية.
- رئيس جمعية (حُراس القناة) بالسويس.

قالوا عنه:

- اشهد انني ما رأيته إلا ضاحكًا مبتسمًا، ودائمًا يحاصر الحياة بذراع، والموت بالأخرى. ما رأيت الثلاثة إلا مُتلازمين في مَهَاوي الخطر .. وفي ليالي الفرح مُتسامرين .. وفي كل الحالات أبدًا، لم تتبدد ابتسامة "عبد المنعم كراوية" .. ابتسامة صادقة، لا زيف فيها، ولا رياء .. ابتسامة حقيقية مُشرقة .. تشرق عندما تشرق الشمس .. ولا تأفل مثلها."

  قاسم مسعد عليوة
  أمين لجنة الفروع

- أجمل الناس هو أبسطهم، وأكثرهم حبًا للبشر .. إنه "عبد المنعم كراوية" .. توأم الروح وشريك التجربة والحياة .. تركنا وهو في قمة عطائه للعمال ولمصر .. كان ينبوع حب ضاف يمتاح الناس منه، كامنًا في شخصه الرائع .. إنها

القدرة الخارقة على جعل الحب طاقة لكل نضال .. ودواء لكل محنة.

محمد السيد سعيد
رئيس تحرير جريدة (البديل)

- لقد ترك فيَّ، وفي أبناء جيلي قيماً إنسانية نبيلة: حب الحياة، والحفاظ عليها، مساندة المظلومين والمضطهدين، والثقة الدائمة في الناس وقدرتهم على التغير.

فيروز السيد كراوية
ماجستير العلوم الإنسانية بالجامعة الأمريكية

- عاش عمره في أحضان الحركة النقابية المصرية، انتخب لعضويتي: اللجنة النقابية للترسانة البحرية لبورسعيد، والسويس عدة مرات .. عاش مدافعاً عن حقوق العمال .. وقد قامت (اللجنة التنسيقية) للعمال بتكريمه في يوليو ٢٠٠٧ م .. ورقد "عبد المنعم كراوية" طويلاً يؤلمه السكون، أكثر مما يؤلمه المرض .. ليعود إلى بورسعيد متدثراً بعلم مصر، محمولاً على أعناق رفاقه، ليبقى في أحضان مدينته للأبد.

حمدي جمعة
صحفي بجريدة الأهالي

- كان محبوباً وشهيراً بين رفاقه، ووسط العقول الكثيرة التي ألهمها بفكره، فهو من الذين: " ملأوا الأرض الطيبة بالعشب الأخضر، فأرضنا المصرية خصبة دائماً بالأبناء الملهمين ".

محمد السيد سعيد
رئيس تحرير جريدة (البديل)

الفهرس

وتبقى كلمة

من باب الأمانة أن ينسب الفضل لأهله .. وإذا كان لأحد الفضل فى ظهور هذا الكتاب الى النور ليكون السابقة الأولى فى تاريخ المؤتمرات الأدبية الخاصة باليوم الواحد فقد كان ذلك بفضل جهود مخلصة بذلها مجموعة من الأصدقاء الأعزاء والأدباء المخلصين وهم :

- أحمد رشاد حسانين
- أحمد يوسف عـزت
- محمـد حـافـظ

الذين لم يدخروا جهدا وسهروا ثلاث ليال متواصلة من أجل أن يلحق هذا الكتاب بموعد المؤتمر حيث تم الانتهاء من تجهيزاته فى وقت قياسى يصعب على آخرين انجازه .

فلهم كل الشكر والتقدير والشكر الخاص للصديق العزيز الشاعر الفنان محمـد حافـظ الذى تحامل على مرضه لإخراج هذا الكتاب ووصوله الى أيدى حضراتكم .

السيد السمرى
مدير قصر ثقافة بورسعيد